

Alexandra van Leeuwen

# A CANTORA JOAQUINA LAPINHA

Sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no  
período colonial brasileiro

Campinas

2009

Alexandra van Leeuwen

# A CANTORA JOAQUINA LAPINHA

Sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no  
período colonial brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos, sob orientação do Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Campinas

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L519c      Leeuwen, Alexandra van.  
A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro. / Alexandra van Leeuwen. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Joaquina Lapinha. 2. Cantoras mulatas. 3. Música dramática. 4. Soprano coloratura. 5. Canto. 6. Musicologia histórica. I. Hora, Edmundo Pacheco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The singer Joaquina Lapinha: her contribution for the coloratura soprano repertoire in the Brazilian colonial period.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Joaquina Lapinha ; Mulatto singers ; Dramatic music ; Coloratura soprano ; Singing ; Historical musicology.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Giarola Kayama.

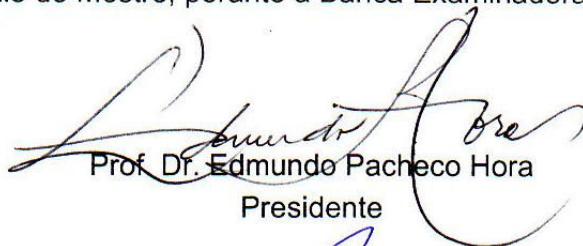
Prof. Dr. Diósnio Machado Neto.

Data da defesa: 20-08-2009

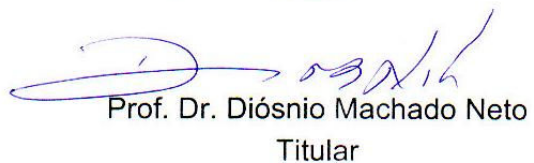
Programa de Pós-Graduação: Música.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Alexandra Van Leeuwen - RA 001271 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora  
Presidente

  
Prof.ª Dra. Adriana Giarola Kayama  
Titular

  
Prof. Dr. Diósnio Machado Neto  
Titular



*Dedico este trabalho aos meus pais  
Eric e Maria Helena e à minha irmã Helen,  
por seu amor incondicional.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo;

Ao Prof. Dr. Edmundo Hora, pela orientação deste trabalho, pelas horas de dedicação, pela paciência, compreensão e pelo conhecimento adquirido durante todo o processo;

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento desta pesquisa entre 2008 e 2009;

Ao Prof. Dr. David Cranmer, pela infinita colaboração, pelos ensinamentos, por possibilitar o acesso ao fundo musical da Biblioteca de Vila Viçosa, revelando toda a sua riqueza;

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Giarola Kayama, pelas sugestões e apoio durante o processo;

Ao Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, pela participação em exame de defesa e relevantes observações;

Ao Prof. Dr. Paulo Kühn, pelo interesse no trabalho e por disponibilizar material diverso;

Ao Prof. Dr. Paulo Castagna, pela participação em exame de qualificação e pelas importantes sugestões para a sequência dos estudos;

Ao Prof. Dr. Rogério Budasz, pela atenção e pelo envio de sua última publicação, que muito contribuiu para este trabalho;

Ao Rutonio Sant'Anna, da Biblioteca Nacional, pela amizade e por toda a contribuição durante as pesquisas nos arquivos cariocas;

Aos funcionários da Divisão de Manuscritos e da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, pela atenção e auxílio no decorrer das pesquisas;

Ao Dr. João Ruas, bibliotecário, e ao Sr. Carlos, que tanto me auxiliaram durante os estudos desenvolvidos na Biblioteca de Vila Viçosa, demonstrando grande interesse pela pesquisa;

Aos funcionários do Palácio Ducal de Vila Viçosa, pela gentileza e atenção;

Ao Dr. Alberto Pacheco, por toda a atenção, pelo material disponibilizado e por possibilitar minha estada em Portugal;

À Rosana Marreco Brécia, por disponibilizar relevantes documentos e por acompanhar e auxiliar minhas pesquisas em Portugal;

À Renata Santos, pela revisão do texto;

Aos meus pais, Eric e Maria Helena, por todo o suporte e incentivo;

À minha irmã, Helen, pelos momentos de criatividade;

A Ulisses Rolfini, pelo companheirismo, paciência, amor e dedicação;

Aos professores e colegas, que de alguma forma me apoiaram durante o percurso e com quem tanto aprendi e aprendo; em especial à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Guimarães, pela amizade e pelas lições de canto e de vida e à Prof.<sup>a</sup> Lucielena Terribile, pelo carinho e por todos os ensinamentos e conselhos;

Aos meus amigos, pela presença constante, independente da distância e pela compreensão em meus momentos de ausência.

*Quão doce he o louvor, e a justa gloria,  
Dos proprios feitos quando são soados!*  
(Lusíadas, Canto V, Camões/  
Frontispício do libreto *O Triunfo da America*)

## RESUMO

Nesta pesquisa nos propomos a estudar os aspectos da prática musical dramática brasileira, principalmente no Rio de Janeiro entre o final do século XVIII e início do XIX, segundo a trajetória artística da cantora e atriz Joaquina Lapinha, que atuou tanto nos palcos cariocas quanto lusitanos. Por meio do estudo dessa intérprete brasileira, buscamos trazer mais informações acerca da participação feminina na cena lírico-dramática à época, sobretudo das mulheres negras e mulatas em contraste à prática europeia dos *castrati*, comprovando a importância dessa cantora que saiu da colônia para se apresentar em Portugal e até mesmo para Dom João VI. Pelo repertório executado por Lapinha, procuramos demonstrar a presença de elementos do estilo operístico italiano, principalmente de origem napolitana, na obra dramática executada no Brasil no período mencionado, considerando a forte miscigenação presente no que se refere às práticas e experiências comuns ao luso-brasileiro. Buscamos ainda relacionar a influência dessa intérprete em um possível desenvolvimento virtuosístico da escrita musical por meio das obras profanas de Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), a saber: *Coro em 1808*; o drama *O Triunfo da America* (1809); e o drama heróico *Ulissea* (1809). Desenvolvemos também um estudo analítico das linhas vocais para a voz solista nas obras citadas, destacando a ornamentação presente e outros aspectos que favoreçam uma visão ampla do intérprete, procurando fundamentar e enriquecer sua interpretação. Sempre que possível, consultamos fontes primárias, o que nos levou a identificar a relevância dos acervos portugueses para a musicologia brasileira, dentre os quais destacamos o fundo musical da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, que trouxe informações essenciais à nossa pesquisa. Pretendemos, assim, unir aspectos que contribuam com a pesquisa musicológica no país a elementos de ordem prática, relacionados à interpretação do repertório deste período.

**Palavras-chave:** Joaquina Lapinha, Cantoras mulatas, Música dramática, Soprano coloratura, Canto, Musicologia histórica.

## ABSTRACT

In this research we propose to study the aspects of Brazilian dramatic musical practice, mainly in Rio de Janeiro between the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth century, according to the artistic trajectory of the singer and actress Joaquina Lapinha, who performed on both Lusitanian and Carioca stages. Through the study of this Brazilian interpreter, we intend to present more information concerning the feminine participation in the lyric-dramatic scene at the time, in particular, of the black and mulatto women in contrast to the European practice of *castrati*. As a result, we prove the importance of Lapinha who left the colony to perform in Portugal and even for Dom João VI. Through the repertoire executed by Lapinha, we try to demonstrate the presence of elements of the Italian operistic style, mainly of Neapolitan origin, in the dramatical work executed in Brazil in the mentioned period, considering the strong miscegenation present in the practices and common experiences to the Luso-Brazilian. We also attempt to relate the influence of this performer in a possible virtuosistic development of the musical writing through the profane works of the Father José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), namely: *Coro em 1808*; the drama *O Triunfo da America* (1809); and the heroic drama *Ulissea* (1809). We also developed an analytical study of the vocal lines for the soloist in these works, highlighting the ornamentation and other aspects present that favor an ample view of the interpreter, intending to underline and to enrich its interpretation. Whenever possible, we consulted primary sources, fact that lead us to understand the relevance of the Portuguese libraries for Brazilian musicology, amongst which the musical collection of the Vila Viçosa Ducal Palace brought essential information to our research. We intend, thus, to join aspects that contribute with the musicological research in the country to elements of practical order, related to the interpretation of the repertoire of this period.

**Keywords:** Joaquina Lapinha, Mulatto singers, Dramatic music, Coloratura soprano, Singing, Historical musicology.

## **ABREVIATURAS**

**AHU** – Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa

**BA** – Biblioteca da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

**BFL/IETJF** – Biblioteca da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria

**BnF** – Biblioteca Nacional da França

**BNL** – Biblioteca Nacional de Lisboa

**FBN** – Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

**FBN/OR** – Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Obras Raras

**FCG** – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

**IEB** – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade Estadual de São Paulo

**PDVV** – Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Representação conjectural da Ópera Velha do Pe. Boaventura Dias Lopes. ....	47
Fig. 2 Planta baixa do Teatro São João de Fernando José de Almeida. ....	48
Fig. 3 Ópera Nova no Largo do Paço em pintura de Debret (FBN-RJ). ....	50
Fig. 4 Real Teatro de São João (FBN). ....	51
Fig. 5 <i>Livro das Noticias de Burletas e Bailhes</i> . ....	85
Fig. 6 Bocage. <i>Ericia ou A Vestal</i> . Frontispício. 1811. ....	96
Fig. 7 Parte para o Gênio de Portugal. <i>Ulissea</i> . ....	101
Fig. 8 Personagens e intérpretes. <i>La modista raggiratrice</i> . ....	107
Fig. 9 Referência a Lapinha. <i>Ulissea</i> . 1809. ....	115
Fig. 10 Trecho do frontispício. <i>O Triunfo da America</i> . ....	116
Fig. 11 Lista de atores. <i>L'oro non compra amore</i> . 1811. ....	117
Fig. 12 Lista de personagens. <i>A verdade triunfante</i> . 1811. ....	119
Fig. 13 Referência à Sr. <sup>a</sup> Lapinha. <i>Barbeiro de Sevilha</i> . ....	121
Fig. 14 Parte de <i>Eugenia</i> . <i>La molinara</i> . ....	121
Fig. 15 Cena XIII do Ato I. <i>La modista</i> . ....	122
Fig. 16 Parte de <i>Genio de Portugal</i> . <i>Aria (Ulissea)</i> . ....	132
Fig. 17 <i>Apojaturas</i> superiores e inferiores. ....	140
Fig. 18 <i>Apojaturas</i> , Coelho Machado, p. 62. ....	142
Fig. 19 <i>Apojaturas</i> . Francisco Manuel da Silva. ....	143
Fig. 20 <i>Apojatura</i> curta com nota real semicolcheia. Coro Final ( <i>O Triunfo da America</i> ). .....	144
Fig. 21 <i>Apojatura</i> curta. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	144
Fig. 22 <i>Apojatura</i> curta por salto. <i>Recitado (Ulissea)</i> . ....	144
Fig. 23 <i>Apojaturas</i> como notas da melodia. <i>Aria (Ulissea)</i> . ....	145
Fig. 24 <i>Apojatura</i> longa por nota pequena sem corte. <i>Aria (Ulissea)</i> . ....	145
Fig. 25 <i>Grupetos</i> segundo Vieira (1899). ....	146
Fig. 26 <i>Grupeto</i> .....	146
Fig. 27 <i>Grupetos</i> acompanhados por sugestão de execução .....	148



Fig. 28 <i>Grupeto. Coro em 1808</i> .....	149
Fig. 29 <i>Grupeto invertido como notas da melodia. Finale (Ulissea)</i> .....	149
Fig. 30 <i>Grupeto como notas da melodia. Aria (O Triunfo da America)</i> . ....	149
Fig. 31 <i>Portamentos (grupeto que se inicia pela nota principal). Aria (Triunfo)</i> .....	150
Fig. 32 <i>Grupeto (por apojatura). Aria (Ulissea)</i> .....	150
Fig. 33 <i>Trinado</i> . ....	152
Fig. 34 <i>Trinados. Aria (Ulissea)</i> .....	153
Fig. 35 <i>Trinado. Aria (O Triunfo da America)</i> .....	153
Fig. 36 <i>Trinado longo. Coro que se há de cantar dentro (O Triunfo da America)</i> .....	153
Fig. 37 <i>Mordente</i> . ....	154
Fig. 38 <i>Mordente segundo Francisco Manuel da Silva</i> . ....	154
Fig. 39 <i>Mordente sugerido. Aria (Ulissea)</i> .....	155
Fig. 40 <i>Escorregadela antecipada. Aria (Ulissea)</i> . ....	156
Fig. 41 <i>Escorregadela antecipada. Coro em 1808</i> . ....	156
Fig. 42 <i>Tiratas descendente e ascendente. Aria (Ulissea)</i> .....	157
Fig. 43 <i>Figurações arpejadas. Aria (Ulissea)</i> . ....	157
Fig. 44 <i>Ritardando. Finale (Ulissea)</i> . ....	158
Fig. 45 <i>Figuração melódica. Aria (O Triunfo da America)</i> .....	158
Fig. 46 <i>Cadência escrita. Aria (Triunfo da America)</i> . ....	160
Fig. 47 <i>Grupetos escritos de forma incorreta (c. 25-29). Solo da Aria (O Triunfo da America)</i> . ....	160
Fig. 48 <i>Notação incorreta de apojaturas (c. 156-158). Solo da Aria (Ulissea)</i> .....	161
Fig. 49 <i>Apojaturas para coro e cordas (c. 16-18). Coro de dentro (O Triunfo da America)</i> . ....	161
Fig. 50 <i>Notas erradas edição FUNARTE com correção. Solo da America (c. 48). Coro Final (Triunfo)</i> .....	162
Fig. 51 <i>Compassos 1 a 6. Aria (O Triunfo da America)</i> .....	168
Fig. 52 <i>Compassos 7 a 9. Aria (O Triunfo da America)</i> .....	169
Fig. 53 <i>Compassos 10 a 12. Aria (O Triunfo da America)</i> .....	170
Fig. 54 <i>Compassos 13 a 15. Aria (O Triunfo da America)</i> .....	171

Fig. 55 Compassos 16 a 18. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	172
Fig. 56 Compassos 19 a 21. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	172
Fig. 57 Compassos 22 a 26. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	173
Fig. 58 Compassos 27 a 34. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	173
Fig. 59 Compassos 35 a 42. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	174
Fig. 60 Compassos 43 a 49. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	174
Fig. 61 Compassos 50 a 57. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	175
Fig. 62 Compassos 58 a 65. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	175
Fig. 63 Compassos 66 a 73. <i>Aria (O Triunfo da America)</i> .....	176
Fig. 64 Compassos 1 a 27. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	177
Fig. 65 Compassos 28 a 36. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	178
Fig. 66 Compassos 37 a 45. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	179
Fig. 67 Compassos 46 a 50. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	180
Fig. 68 Compassos 51 a 54. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	180
Fig. 69 Compassos 55 a 59. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	181
Fig. 70 Compassos 60 a 66. <i>Coro Final (O Triunfo da America)</i> .....	181
Fig. 71 Compassos 1 a 10. <i>Recitado do Genio (Ulissea)</i> . ....	186
Fig. 72 Compassos 13 a 15. <i>Recitado do Genio (Ulissea)</i> . ....	186
Fig. 73 Compassos 16 a 18. <i>Recitado do Genio (Ulissea)</i> . ....	187
Fig. 74 Compassos 19 a 21. <i>Recitado do Genio (Ulissea)</i> . ....	187
Fig. 75 Compassos 1 a 30. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	189
Fig. 76 Compassos 31 a 35. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	190
Fig. 77 Compassos 36 a 41. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	191
Fig. 78 Compassos 42 a 45. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	191
Fig. 79 Compassos 46 a 50. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	192
Fig. 80 Compassos 51 a 56. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	192
Fig. 81 Compassos 57 a 61. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	193
Fig. 82 Compassos 62 a 68. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	194
Fig. 83 Sugestão de articulação (c. 62-68). <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> .....	194
Fig. 84 Compassos 69 a 73. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . ....	195

Fig. 85 Compassos 74 a 78. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	196
Fig. 86 Compassos 79 a 82. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	196
Fig. 87 Compassos 83 a 87. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	197
Fig. 88 Compassos 93 a 98. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	198
Fig. 89 Compassos 99 a 105. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	199
Fig. 90 Compassos 102 a 132. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	200
Fig. 91 Compassos 133 a 139. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	201
Fig. 92 Compassos 140 a 144. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	202
Fig. 93 Compassos 145 a 148. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	202
Fig. 94 Compassos 149 a 151. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	203
Fig. 95 Compassos 152 a 155. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	203
Fig. 96 Compassos 156 a 159. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	204
Fig. 97 Compassos 160 a 164. <i>Aria do Genio (Ulissea)</i> . .....	205
Fig. 98 Compassos 1 a 17. <i>Finale (Ulissea)</i> . .....	206
Fig. 99 Compassos 18 a 24. <i>Finale (Ulissea)</i> . .....	207
Fig. 100 Compassos 25 a 31. <i>Finale (Ulissea)</i> . .....	207
Fig. 101 Compassos 32 a 39. <i>Finale (Ulissea)</i> . .....	208
Fig. 102 Compassos 40 a 56. <i>Finale (Ulissea)</i> . .....	209
Fig. 103 Compassos 57 a 75. <i>Finale (Ulissea)</i> . .....	210

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1: Relação de óperas do Judeu com os trechos musicais.....	32
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I - A HISTORIOGRAFIA MUSICAL VOCAL NA AMÉRICA PORTUGUESA EM FINS DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 – A tradição musical portuguesa desde a dinastia bragantina.....</b>	<b>7</b>
1.1.1 – A ópera na sociedade portuguesa .....	13
<b>1.2 – A tradição vocal na América Portuguesa.....</b>	<b>25</b>
1.2.1 – A atividade musical do período no Rio de Janeiro .....	35
1.2.2 – As casas da ópera.....	42
1.2.3 – A música dramática e a música no teatro .....	52
<b>CAPÍTULO II – A PARTICIPAÇÃO FEMININA .....</b>	<b>63</b>
<b>2.1 – Mulheres músicas no Brasil Colonial.....</b>	<b>63</b>
<b>2.2 – A cantora Joaquina Lapinha.....</b>	<b>83</b>
2.2.1 – Sua participação no cenário musical luso-brasileiro .....	88
<b>2.3 – A atriz Joaquina Lapinha .....</b>	<b>95</b>
2.3.1 – <i>Ericia</i> : suas diferentes versões, a questão da autoria e a presença de Lapinha ....	97
2.3.2 – <i>Ullissea libertada</i> : novas informações .....	99
<b>CAPÍTULO III – DO REPERTÓRIO DE JOAQUINA LAPINHA .....</b>	<b>103</b>
<b>3.1 – O fundo musical da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.....</b>	<b>103</b>
<b>3.2 – O repertório executado por Lapinha.....</b>	<b>112</b>
<b>3.3 – Um repertório nacional para soprano coloratura executado pela cantora.....</b>	<b>123</b>
3.3.1 – Uma análise da escrita musical vocal .....	128
3.3.2 – Estilo e ornamentação.....	133
3.3.2.1 - <i>Apojaturas</i> .....	137
3.3.2.2 – <i>Grupetos</i> .....	145
3.3.2.3 - <i>Trinados</i> .....	150
3.3.2.4 – <i>Mordentes</i> .....	153
3.3.2.5 – <i>Escorregadelas</i> .....	155

3.3.2.6 – <i>Tiratas</i> .....	156
3.3.2.7 – <i>Arpejos</i> .....	157
3.3.2.8 – Outras expressões de interpretação .....	157
3.3.3 – Questões de editoração .....	160
<b>3.4 – <i>O Triunfo da America</i> .....</b>	<b>163</b>
3.4.1 – Texto .....	163
3.4.2 – Música .....	166
3.4.2.1 - <i>Aria (America)</i> .....	168
3.4.1.2 - <i>Coro final do Drama</i> .....	176
<b>3.5 – <i>Ulissea</i> .....</b>	<b>182</b>
3.5.1 – Texto .....	182
3.5.2 – Música .....	184
3.5.2.1 – <i>Recitado (Genio de Portugal)</i> .....	184
3.5.2.2 – <i>Aria (Genio de Portugal)</i> .....	187
3.5.2.3 – <i>Finale</i> (com coro acompanhando a voz) .....	205
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>211</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>215</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>227</b>
<b>Anexo 1 – Notícias de jornais dos concertos realizados por Joaquina Lapinha .....</b>	<b>229</b>
Gazeta de Lisboa (16 de janeiro de 1795) .....	229
Gazeta de Lisboa (06 de fevereiro de 1795).....	231
Gazeta de Lisboa (02 de fevereiro de 1796).....	233
Gazeta do Rio de Janeiro (11 de outubro de 1809) .....	235
<b>Anexo 2 – Ofício do Secretario de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, ao Vice-Rei do Estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luis de Castro, comunicando que fora concedida a licença solicitada por Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria da Conceição [Lapinha] para irem ao Reino. 1791, Maio, 16.....</b>	<b>237</b>
<b>Anexo 3 – Ofício de Tomé Barbosa a José Manoel Plácido de Moraes, solicitando Passaporte para o Rio de Janeiro para Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria Lapinha e duas libertas Eva e Inacia.....</b>	<b>241</b>
<b>Anexo 4 – Linha vocal solo de <i>O Triunfo da America</i> (manuscrito acompanhado de transcrição).....</b>	<b>247</b>

<i>Aria (America)</i> .....	247
<i>Cantoria d’America</i> (Coro Final do Drama) .....	251
<b>Anexo 5 - Linha vocal solo de <i>Ulissea</i> (manuscrito acompanhado de transcrição)....</b>	<b>253</b>
<i>Recitado (Genio de Portugal)</i> .....	253
<i>Aria (Genio de Portugal)</i> .....	254
<i>Finale (Genio de Portugal)</i> .....	262

## INTRODUÇÃO

As pesquisas relacionadas à música colonial brasileira e, principalmente, às questões inerentes à prática musical após a chegada da corte portuguesa em 1808, têm se intensificado nos últimos anos. Entretanto, verificamos que ainda existem questões em áreas específicas, como, por exemplo, no que se refere aos aspectos da música dramática, principalmente entre o século XVIII e início do XIX, uma vez que, neste período, temos um conhecimento maior do repertório sacro. Já com relação ao repertório profano, observamos lacunas, por vezes, associadas à sua eminente tradição de transmissão oral.

Desta maneira, com relação ao estudo musicológico no país e suas recentes características de especificidade, José Maria Neves ([1998] 1999, p. 175) afirma que “se durante um período foi aceitável – e mesmo recomendável – que se buscasse o amplo e o geral, no momento seguinte exigiu-se a resposta a questões particulares e definitivamente esclarecedoras”. A partir desse momento, ele identifica que podemos visualizar a ênfase em assuntos excessivamente particulares e, finalmente, o desejo de estudos comparativos mais abrangentes.

Este mesmo autor já identificara dois tipos distintos de abordagem historiográfica acerca das atividades musicais, que resultavam em:

[...] de um lado, os textos históricos mais antigos (e mesmo alguns um pouco mais recentes, mas que partem dos mesmos princípios), que relatam o acontecido de modo pretensamente neutro, mas que acabam por tentar colocar personagens brasileiros em relatos que parecem pressupor vida social e cultural das metrópoles e que, por isso mesmo, revelam visão preconceituosa da música produzida nas colônias. Esses textos não costumam revelar suas fontes e nunca remetem aos arquivos, até porque eles não pretendem mostrar diferenças ou particularidades desta música da periferia.

De outro lado, podem ser encontrados estudos mais rigorosos sob o ponto de vista sócio-antropológico, mas que se voltam mais para os usos e funções da música na vida social do que para a estrutura dessa mesma música, razão pela qual estes costumam ser ricos em remissões à documentação literária, mas raramente se referem à música enquanto tal,



mostrando-a em exemplos, analisando-a e informando sobre o acesso aos seus manuscritos e às suas edições (NEVES, [1997] 1998, p. 137-138).

Conforme primeiramente descrito por Neves, ao longo de nossos estudos, foi possível observar que, nos últimos anos, a musicologia brasileira tem apresentado novos rumos, dedicando-se ao estudo de assuntos mais específicos, porém considerando a inserção dos mesmos em um panorama mais amplo. Da mesma forma, em acordo com os anseios deste autor, vemos que os textos musicológicos mais recentes procuram dialogar entre os aspectos históricos e os de prática interpretativa, que se depreendem da análise do repertório. Assim, observamos um interesse crescente pelos manuscritos musicais, que nos levou a iniciar nossos estudos tomando por base um repertório específico.

Desta maneira, inicialmente, propusemo-nos a desenvolver uma pesquisa que envolvesse a música profana no colonial brasileiro, ultrapassando o âmbito das modinhas, mais comumente estudadas se comparadas ao repertório mencionado. Pelo nosso interesse como intérprete, fomos levados ao contato com o repertório profano do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), destacando-se três peças: *Coro em 1808*, realizado em benefício de Joaquina Lapinha (séc. XVIII-séc. XIX); o drama *O Triunfo da America*, obra de 1809; e o drama heróico *Ulissea*, também datado de 1809. Nas duas últimas obras, observamos solos para canto de grande agilidade, exigindo da intérprete um amplo domínio técnico. Tais obras nos levaram a identificar a presença da cantora mulata Joaquina Lapinha no cenário lírico-dramático brasileiro, constatando a sua atuação nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX e, até mesmo, sua presença em palcos portugueses.

Diante desses dados, consideramos a relevância de desenvolver um estudo mais específico que, por meio da trajetória profissional de Lapinha, envolvesse aspectos mais abrangentes, quais sejam:

- a. a participação de negros e mulatos no teatro e música do período;
- b. a presença das mulheres em oposição à prática corrente em Portugal dos *castrati*, pois, como veremos, os mesmos só chegam às terras brasileiras a partir de 1810;

c. o desenvolvimento da ópera no país por meio da música dramática presente nas representações teatrais, destacando-se no século XVIII a presença das obras de Antônio José da Silva (1705-1739), o “Judeu”;

d. a relação entre o teatro e a música, principalmente no período do Brasil Colonial, evidenciando as influências das práticas em Portugal que por sua vez sofrem forte influência italiana;

e. a localização de repertório dramático nacional ou de obras estrangeiras executadas no país, contribuindo para os estudos de cronologia da ópera e analisando os aspectos musicais destas, possibilitando identificar características da prática interpretativa no período;

f. o possível desenvolvimento técnico do repertório, reconhecido como virtuosístico, com ampliação da tessitura vocal utilizada nas peças e acréscimo de ornamentação, contrariando a idéia comumente aceita de que no repertório brasileiro do período não se exploravam as possibilidades vocais em sua totalidade, ou seja, que a música da época seria composta de linhas musicais simplificadas tanto para a voz quanto para os instrumentos.

Assim, a partir de trabalhos mais ou menos recentes que conjugam a referência ao repertório musical e às questões históricas, passamos a desenvolver nosso texto, a fim de corresponder a essa nova faceta da musicologia nacional. Neste contexto de maior interesse pelo repertório, principalmente no que se refere ao repertório dramático, podemos mencionar dentre outros trabalhos: *Ópera no Brasil – século XIX: cronologia* (2003) e o manuscrito *A ópera da corte portuguesa no Brasil* (2002), ambos de autoria de Paulo Mugayar Kühl; a tese de doutorado *Cantoria Joanina* (2007) e sua publicação em livro, *Castrati e outros virtuosos* (2009), de autoria de Alberto Vieira Pacheco; *Teatro e música na América Portuguesa* (2008), de Rogério Budasz; e ainda, todos os textos produzidos por David Cranmer, no que se refere às suas pesquisas acerca do material musical dramático de origem luso-brasileira presente no acervo do Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal).

Considerando os objetivos anteriormente enumerados, iniciamos a construção do texto para o Capítulo I, que dedicamos à revisão de aspectos historiográficos e à

organização dos conceitos relacionados à atividade musical dramática, tanto no Brasil quanto em Portugal, incluindo características das representações teatrais e da presença da música neste cenário. Para a contextualização da prática musical portuguesa, partimos dos estudos mais abrangentes dos autores Rui Vieira Nery (1991) e Manuel Carlos de Brito (1989, 1992). Estes nos permitiram descrever um panorama mais amplo, destacando os aspectos formais das obras musicais presentes na prática lusitana – principalmente no que concerne à ópera – cujas características, posteriormente, relacionamos ao repertório nacional.

Por sua vez, no que se refere à música na América Portuguesa, além dos trabalhos mais recentes anteriormente mencionados, tomamos por base, dentre outros, a obra de Ayres de Andrade (1967), um dos primeiros autores a relacionar aspectos da prática musical no período joanino, e de Cleofe P. de Mattos (1970, 1997), referência ao estudo da vida e obra do compositor José Maurício Nunes Garcia. Iniciamos por um breve panorama nacional, considerando o repertório musical dramático, seguido pela descrição das atividades artísticas no Rio de Janeiro, destacando-se a presença das casas de ópera e a relação entre a música dramática e a música no teatro, referenciando ainda os intérpretes envolvidos. Desta forma, confirmamos a relevância da participação feminina nos espetáculos brasileiros e o destaque da intérprete Joaquina Lapinha.

No capítulo II, buscamos então identificar os aspectos que envolvem a presença das mulatas nas atividades artísticas brasileiras entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, relacionando as intérpretes presentes principalmente no cenário carioca. Em seguida, dada a relevância da atuação de Lapinha, organizamos os dados já conhecidos junto às novas informações obtidas no decorrer de nossa pesquisa acerca da atuação profissional desta artista brasileira. Assim, destacamos a sua participação tanto como cantora quanto como atriz, no cenário lírico-dramático luso-brasileiro. Isto nos permitiu ainda identificar o seu repertório e as características relacionadas a ele, que descrevemos no próximo capítulo.

Portanto, a partir do capítulo III, desenvolvemos nossos estudos de acordo com o repertório previamente identificado, no qual a cantora Joaquina Lapinha teria atuado. Em um primeiro momento, enfatizamos a relevância do fundo musical da Biblioteca do Paço

Ducal de Vila Viçosa, de acordo com as recentes pesquisas do musicólogo David Cranmer, que confirmam a existência de manuscritos musicais relacionados ao Teatro de Manuel Luiz, o qual, segundo nossas pesquisas, seria o único teatro carioca em atividade até o início da segunda década do século XIX. Esta documentação trouxe informações significativas para a compreensão da prática artística brasileira entre o final do século XVIII e início do XIX. Por meio destes manuscritos, identificamos ainda a predominância do repertório italiano no período e observamos a presença de elementos que possibilitam reunir mais informações acerca dos aspectos interpretativos vigentes à época. Apresentamos também a relação das obras identificadas até o presente momento, nas quais Lapinha teve participação, destacando a documentação primária que permitisse confirmar sua presença como intérprete.

Por fim, realizamos um estudo analítico das linhas melódicas nas obras profanas de Nunes Garcia, a saber: *Coro em 1808*, *Ulissea* e *O Triunfo da America*. A partir destas obras, buscamos evidenciar características de escrita, a relação com a voz de soprano coloratura, os problemas de editoração da edição FUNARTE (2002) e a alteração na construção melódica, por meio, principalmente, da ornamentação utilizada. Para observarmos as especificidades deste último aspecto, procedemos à transcrição<sup>1</sup> dos solos para soprano nas obras *O Triunfo da America* e *Ulissea*, que apresentavam as linhas mais ornamentadas e de maior dificuldade técnica. Estas transcrições foram acompanhadas pela redução da melodia às suas notas principais, a fim de destacar as características dos processos de ornamentação e figuração melódica.

Durante nossa pesquisa, buscamos realizar a revisão da bibliografia relacionada ao tema proposto, procurando, sempre que possível, consultar a documentação primária. Consideramos ainda os periódicos da época, essencialmente a *Gazeta de Lisboa* e a *Gazeta do Rio de Janeiro*; e os relatos de cronistas e viajantes europeus. Destacamos a seguir os acervos consultados, relevantes para a identificação de fontes primárias:

---

<sup>1</sup> Nestas transcrições, mantivemos as indicações conforme aparecem nos manuscritos autôgrafos, tanto no que se refere ao texto musical quanto aos textos para o solista. Procedemos da mesma forma com relação à transcrição de documentos ou tratados antigos, procurando manter a grafia original, de acordo com a consulta às fontes originais.

- **Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa** – que abriga os manuscritos musicais relacionados à prática brasileira ao final dos oitocentos e início do século XIX, incluindo autógrafos de compositores brasileiros;

- **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro** – que, para nossa pesquisa, representou o acesso a relevante documentação histórica;

- **Biblioteca da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria** – onde encontramos uma das mais representativas coleções portuguesas de libretos;

- **Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa** – que contém libretos e partituras de obras relacionadas à prática musical dramática brasileira;

- **Biblioteca Nacional de Lisboa** – destaca-se também a presença de libretos de obras executadas no país, bem como de manuscritos musicais e tratados da época, muitas vezes, disponíveis em versões digitalizadas;

- **Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa** – na qual identificamos importante documentação relacionada aos teatros portugueses e, até mesmo, com menção aos artistas presentes na cena carioca.

# **CAPÍTULO I - A HISTORIOGRAFIA MUSICAL VOCAL NA AMÉRICA PORTUGUESA EM FINS DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX**

## **1.1 – A tradição musical portuguesa desde a dinastia bragantina**

Nos diferentes reinados em Portugal, notamos uma grande tradição com relação às artes, geralmente ligada a aspectos religiosos. Ao analisar a situação social de Portugal no século XVIII, Lilia Schwarcz afirma que: “Viajantes do século XVIII repetiam as velhas toadas das crônicas do XVII e reconheciam em Lisboa características semelhantes às de outrora: uma corte acanhada, uma vida social simplória e excessiva religiosidade” (SCHWARCZ, 2002, p. 164). Em especial, destacamos a importância da música na dinastia bragantina, que se inicia com o Reinado de D. João IV (1604-1656).<sup>2</sup>

Com respeito à produção musical, observamos que na segunda metade do século XVII ainda se encontrava fundamentada em gêneros predominantes no século anterior, como “a Missa, o Motete e o Vilancico no plano da Música sacra, o Tento e a Fantasia na Música instrumental” (NERY, 1999, p. 76).<sup>3</sup> Nesse período, houve um predomínio da polifonia imitativa, sem grandes inovações no âmbito da teoria musical, com a disseminação de tratados que ainda continham normas do contraponto quinhentista e referências ao sistema modal gregoriano. Porém, como veremos posteriormente, é nessa música seiscentista tardia que surgem as bases para uma escrita de melodia acompanhada

---

<sup>2</sup> Com a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, o cardeal D. Henrique (1512-1580) assumiu como Henrique I de Portugal. Porém, sem conseguir se libertar de seus votos para dar continuidade à Dinastia de Avis, morreu em 1580 sem deixar descendência. Desta forma, o trono português passou para os governantes espanhóis iniciando o período da Dinastia Filipina (1580 a 1640). Somente em 1640, Portugal se liberta do domínio espanhol, tendo início o reinado de D. João IV, conhecido como “o Restaurador”, primeiro rei da Quarta Dinastia ou Dinastia Bragantina, a qual esteve no poder em Portugal entre 1640 e 1910. Os membros dessa dinastia tinham como título principal o de Duques de Bragança.

<sup>3</sup> Ainda que *História da Música* apresente dupla autoria, ao utilizarmos essa referência em nosso trabalho vamos diferenciar os autores, uma vez que Rui Vieira Nery é o responsável pela primeira parte do livro, sendo a segunda escrita por Paulo Ferreira de Castro e considerando ainda que esta divisão esteja claramente colocada.

de bases tonais, com uma construção vertical, baseada em noções de acordes e resoluções harmônicas.

Alberto Pacheco (2007, p. 12) analisa o interesse pela música durante a dinastia bragançina e menciona que “[...] os gastos com música iam desde a manutenção de intérpretes e compositores até a construção de teatros”. Scherpereel (1985) também se refere a essas despesas e nos remete à curta existência da imponente Ópera do Tejo, inaugurada no primeiro semestre de 1755 e destruída, no mesmo ano, pelo terremoto ocorrido em 1 de novembro:

A música era uma das grandes paixões dos reis da dinastia de Bragança e foram despendidas somas consideráveis em sua honra. Basta recordar a riquíssima biblioteca musical reunida por D. João IV, ele mesmo compositor e crítico de mérito, a contratação de Domenico Scarlatti sob o reinado de D. João V, a de David Perez e dos maiores cantores italianos sob D. José I, sem esquecer a construção do faustoso teatro de ópera “dos Paços da Ribeira” ou “Ópera do Tejo”, considerado por Burney como o teatro mais brilhante de toda a Europa, infelizmente destruído no ano de sua inauguração pelo grande terramoto de 1755 (SCHERPEREEL, 1985, p. 13 *apud* PACHECO, 2007, p. 12).

D. João IV (1604-1656),<sup>4</sup> o primeiro monarca da dinastia bragançina, teve sua educação especialmente centrada nas artes e mais especificamente no aprendizado musical, o que de certa forma disfarçava os evidentes interesses políticos portugueses à sucessão ao trono.<sup>5</sup> Ao assumir o reinado em 1640, D. João IV passou a dedicar tempo e recursos financeiros para formar o que provavelmente foi a maior biblioteca musical da Europa do período. Tal acervo era composto por grande parte das obras publicadas na Europa desde a década de 1570, com destaque para a presença da música profana vocal e instrumental. Ainda que desse acervo fizessem parte as obras mais recentes da produção musical

---

<sup>4</sup> D. João IV foi discípulo do músico de origem inglesa ou irlandesa, Robert Turner, que por sua vez estudou em Madri com Géry de Ghersem e Mathieu Rosmarin, músicos da Capela Real espanhola.

<sup>5</sup> Entre os anos de 1580 e 1640, Portugal esteve sob o reinado da Casa de Habsburgo que reinava também na Espanha. Como mencionamos, esse período foi conhecido por dinastia filipina. Assim, para não revelar à coroa espanhola suas verdadeiras intenções políticas com relação à sucessão ao trono português, D. Teodósio II (1568-1630) - pai de D. João IV, permitiu que seu filho tivesse uma educação direcionada para as artes, e em especial para uma atividade politicamente inócua como a música.

européia, segundo afirmam Brito & Cymbron (1992, p.89): “O seu carácter de colecção privada fez com que não tivesse desempenhado nenhum papel na formação dos compositores portugueses do século XVII fora do próprio círculo restrito do Paço Ducal”.

Lembramos que a formação dessa biblioteca teve início no Palácio Ducal de Vila Viçosa - no distrito de Évora, na região do Alentejo - sede do ducado de Bragança desde 1461 e onde D. João IV fora criado. Com o Reinado em 1640 e a transferência para o Palácio da Ribeira, em Lisboa, Vila Viçosa se transformara em residência de férias para os reis da dinastia bragantina. No 3º capítulo de nosso trabalho estenderemos a discussão acerca do acervo da atual Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, dada a sua importância para nossa pesquisa.

A análise da atividade musical na Capela Ducal de Vila Viçosa, desde D. Teodósio II (1568-1630), quando já demonstrava ser um dos centros mais influentes do país, permiti-nos relacionar algumas características do repertório sacro português. Como afirma Rui Vieira Nery (1999, p. 51), o estudo dos documentos históricos, dos arquivos musicais e, ainda, das obras executadas no período nos permitem distinguir uma dicotomia entre o repertório catedralício e o das capelas palacianas. A este respeito, Brito & Cymbron afirmam que:

[...] existe um contraste entre a música que se cultivava nas sés catedrais, destinada a um grande público, e como tal de natureza mais simples e austera, escrita somente para quatro vozes, e o repertório palaciano mais sofisticado e tecnicamente complexo cultivado por exemplo na Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, que era dirigido a um núcleo mais restrito de ouvintes dotados de formação musical (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 84).

Ao longo de todo o século XVII, notamos a forte influência da tradição espanhola na música portuguesa, uma consequência do domínio filipino em Portugal (1580-1640).<sup>6</sup> Após os gastos com as Guerras da Restauração<sup>7</sup> e a falta de novidades nas cortes de

---

<sup>6</sup> O período da dinastia filipina corresponde aos Reinados de D. Filipe I, D. Filipe II e D. Filipe III de Portugal. Esses governantes reinaram tanto em Portugal quanto na Espanha, respectivamente, como D. Filipe II, D. Filipe III e D. Filipe IV da Espanha.



D. Afonso VI (1643-1683) e D. Pedro II (1648-1706),<sup>8</sup> Portugal se encontrava num estado de estagnação sócio-cultural, que provocou um afastamento das mudanças estilísticas na prática musical dos grandes centros europeus. Segundo Nery, o período compreendido entre os anos de 1670 e 1720 seria um dos menos estudados da música portuguesa, revelando uma mistura de estilos entre “[...] o prolongamento das manifestações de um Barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII” (NERY, 1999, p. 80).

Como já foi dito, na música do final dos seiscentos podemos distinguir as bases do modelo musical barroco italiano, mas para que tal modelo se estabeleça definitivamente no país é preciso esperar a mudança de reinado. A partir de 1707, com a subida ao trono de D. João V (1689-1750),<sup>9</sup> percebemos alterações importantes com relação aos rumos da cultura no país, interferindo diretamente na produção musical. Ainda segundo Nery (1999, p. 87-90), D. João V, demonstrando-se preocupado com a qualidade da música nas cerimônias da Capela Real, investiu na contratação de músicos estrangeiros do mais alto nível e foi o responsável pela criação de escolas que possibilitassem uma formação adequada aos músicos portugueses.

Nesse momento, criou-se a instituição de ensino mais importante em Portugal, o Seminário da Patriarcal, iniciado em 1713 na dependência da Capela Real e, posteriormente, transferido para o Convento de São Francisco, recebendo então o nome definitivo. Esta instituição teve uma prolongada existência, permanecendo em funcionamento até 1834. Brito & Cymbron afirmam que:

[...] a renovação das instituições e da vida musical portuguesa empreendida sob a égide de D. João V, vai estar desde o seu início directamente ligada à reforma da Capela Real, que foi elevada à dignidade

---

<sup>7</sup> Conflitos ocorridos entre os anos de 1640 e 1668, quando é assinado o Tratado de Paz com a Espanha, encerrando o processo de reconhecimento da independência de Portugal. Envolveu os governantes da Casa de Bragança contra a Casa de Habsburgo.

<sup>8</sup> O reinado de D. Afonso VI corresponde ao período entre 1656 e 1683, já D. Pedro II reinou entre 1683 e 1706. Entretanto, D. Pedro atuou como regente desde 1667, uma vez que seu irmão D. Afonso, por consequência de uma febre que tivera na infância e atingira seu sistema nervoso central, não demonstrava ser mentalmente capaz de exercer o poder supremo.

<sup>9</sup> Reinado de 1707-1750.

de Sé Patriarcal em 1716, e à criação em 1713 de uma instituição adjacente a essa Capela que viria a tomar o nome de Seminário da Patriarcal o qual iria constituir a principal escola de música em Portugal (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 105).

Em 1729, o monarca criou mais uma instituição de ensino no Convento Franciscano de Santa Catarina de Ribamar,<sup>10</sup> destinada especialmente ao ensino do cantochoão,<sup>11</sup> uma vez que o Seminário da Patriarcal dedicava-se à “música religiosa de estilo concertante” (NERY, 1999, p. 89). À Capela Real e Patriarcal foram destinadas rendas abundantes, sendo uma parte desse financiamento utilizada para o envio de bolsistas portugueses a Roma para que pudessem complementar sua formação musical, dentre eles: António Teixeira (1707-depois de 1770), João Rodrigues Esteves (1700-c. 1751) e Francisco António de Almeida (c. 1702-1755).

Posteriormente, os bolsistas passaram a atuar como mestres, cantores ou organistas do Seminário da Patriarcal e da Capela Real, contribuindo para uma transposição do estilo musical romano, na tentativa de rivalizar com a Capela Papal, uma vez que, no início do século XVIII, a Cidade Pontifícia representava “[...] um dos maiores centros musicais da Europa” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 106).

Além dos bolsistas portugueses, temos os cantores e músicos vindos principalmente da Itália, dentre os quais identificamos os *castrati*<sup>12</sup> e destacamos a presença do compositor Domenico Scarlatti (1685-1757), que deixara o cargo de mestre da *Capella Giulia* do Vaticano para atuar como Mestre da Capela Real portuguesa, exercendo influência tanto na música religiosa quanto com relação à música profana e teatral. Da produção dos bolsistas desse período, podemos citar a oratória *La Giuditta*, de 1726, composta por Francisco António de Almeida, “fazendo lembrar na sua expressividade

---

<sup>10</sup> O convento localizava-se na cidade de Portimão, distrito de Faro, na região do Algarve (região mais meridional de Portugal continental). Esta região ficou destruída após o terremoto de 1755.

<sup>11</sup> Ensino do *canto capucho* – “harmonização a quatro partes, em estilo de fabordão, de algumas das melodias gregorianas” (NERY, 1999, p. 89).

<sup>12</sup> “Na capela de D. João V, Scarlatti tinha sob as suas ordens trinta a quarenta cantores e aproximadamente outros tantos instrumentistas, na maioria italianos. Os instrumentos que tocavam eram violinos, violas de arco, violoncelos, oboés e outros, sem esquecer o indispensável órgão. Entre os cantores, estava representada a classe dos *castrati*, como em todas as capelas que se prezassem” (BRANCO, 2005, p. 197).

nobre e intensa as melhores páginas das óperas italianas de Handel” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 107).

Ainda segundo Brito & Cymbron, identificamos a extensão do processo de italianização da música religiosa às diversas igrejas da capital e dioceses do país, com a formação de conjuntos instrumentais em acordo com a adoção do estilo vocal-instrumental italiano; como na Sé de Évora, onde, a partir de 1724, verificamos a presença de dois violinistas, uma viola de arco, dois violoncelistas, dois harpistas e dois organistas. Encontramos ainda a presença de *vilancicos* sacros<sup>13</sup> com uma estrutura formal baseada na alternância de árias, recitativos e coros, e com a inclusão de sinfonias ou aberturas instrumentais; estrutura esta que nos remete às características formais da cantata italiana.

Também de acordo com os autores citados, os aniversários natalícios e dias onomásticos de membros da realeza antes comemorados pela execução de *zarzuelas*<sup>14</sup> espanholas “[...] passam a ser festejados com serenatas, um gênero semioperático italiano que era habitualmente cantado sem cenários nem guarda-roupa” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 108). Para esse gênero, encontramos música de Domenico Scarlatti como também de outros compositores, entre os quais os autores referenciam: Francisco António de Almeida e o siciliano Barão d’Astorga (1681-1736).

Já na segunda metade do século XVIII, mediante o predomínio da ópera, a escola napolitana adquire maior influência, em contraposição ao estilo musical romano da primeira metade desse século. Nesse período, o estilo de Nápoles se fez identificar pela presença de músicos estrangeiros como David Perez (1711-1778) e Niccolò Jomelli (1714-1774). Compositores portugueses foram, desta vez, enviados para estudos nos conservatórios napolitanos, nomeadamente João de Souza Carvalho (1745-1798), os irmãos Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822), Brás Francisco de Lima (?-1813), além de João Cordeiro da Silva (?-1756-63?) e, possivelmente, Pedro António Avondano (1714-1782) (NERY, 1999, p. 104).

---

<sup>13</sup> Outros termos se encontram relacionados ao *vilancico* sacro (que consiste na adaptação a *lo divino* de *vilancicos* profanos): *chansoneta*, *jácara*, *passacalle*, *bailete* ou *baile*, *entremez*, *loa*, *folia*, *ronda*, *seguidilla*, *letrilla*, *soneto* e *ensalada* (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 93). Esses termos nos remetem ao teatro seiscentista espanhol e à dança, reforçando a associação do gênero à origem das representações teatrais dentro da Igreja, e que, em certa medida, compensava a inexistência de uma atividade teatral profana.

<sup>14</sup> “[...] gênero de ópera alegórica que remontava ao século XVII” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 107).

É importante destacar também que a presença dos bolsistas portugueses, contratados como mestres no Seminário da Patriarcal,<sup>15</sup> possibilitou a formação de compositores como António Leal Moreira (1758-1819), Marcos Portugal (1762-1830) e João José Baldi (1770-1816).<sup>16</sup> Estes são futuros representantes do estilo napolitano na música portuguesa e da produção operística entre fins do século XVIII e início do XIX e foram discípulos de Souza Carvalho no Seminário.

Nery (1999) cita os estudos de Manuel Carlos de Brito (1989) como os pioneiros a delinear o desenvolvimento das atividades operísticas em Portugal, destacando a representação no Carnaval de 1728 de *Il Don Chisciotte della Mancia* – três *intermezzi* a 6 vozes de provável autoria de Scarlatti – correspondente à primeira produção de carácter operístico. Em 1733, também no Paço da Ribeira,<sup>17</sup> houve a representação da primeira ópera: *La pazienza di Socrate*, com provável libreto de Alexandre de Gusmão e música de Francisco António de Almeida.<sup>18</sup>

### 1.1.1 – A ópera na sociedade portuguesa

Ao considerarmos a produção musical portuguesa da segunda metade do século XVII, verificamos que ela se fundamenta nos estilos musicais maneiristas<sup>19</sup> herdados do século anterior, confirmando certa estagnação em relação aos modelos vigentes no restante da Europa. Nesse período, falta à tradição portuguesa gêneros essenciais ao Barroco italiano seiscentista como “[...] a Ópera, a Cantata e a Oratória no plano vocal ou a Sonata e o Concerto no plano instrumental” (NERY, 1999, p. 76).

---

<sup>15</sup> Com exceção de Pedro António Avondano, de maior importância para a música instrumental. Foi violinista da Real Câmara e o responsável pela reorganização da Irmandade de Santa Cecília, corporação dos músicos de Lisboa, após o terremoto (NERY, 1999, p. 114).

<sup>16</sup> Esses três compositores foram alunos de João de Souza Carvalho. Posteriormente, Marcos Portugal também foi bolsista na Itália, onde permaneceu, com interrupções, entre 1792 e 1800, fixando-se em Nápoles.

<sup>17</sup> Lembramos que o Paço da Ribeira era a residência oficial da monarquia portuguesa, construído em 1498.

<sup>18</sup> Segundo Nery, D. João V não demonstrou grande interesse pela produção operística, tendo sido representadas somente seis óperas no período em que viveu no Paço da Ribeira. No livro *História da Música* são citadas mais duas óperas ainda na década de 30, além de um *intermezzo*, representado em 1728 e repetido posteriormente, com provável autoria de Scarlatti.

<sup>19</sup> Nery assim se refere a “[...] uma fase de dissolução ou ruptura do equilíbrio estilístico renascentista” (*apud* BRITO; CYMBRON, 1992, p. 49).

Contudo, apesar da falta destes gêneros, verificamos a presença de processos e elementos de uma linguagem barroca, como o baixo contínuo, solos vocais, partes instrumentais escritas e um discurso musical pautado entre as linhas de baixo e soprano, em oposição à tradição tenor-soprano. Entretanto, como já afirmamos, é preciso esperar pela subida ao poder de D. João V para que possamos identificar uma real mudança na prática musical portuguesa (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 98).

Em fins do século XVII, a música vocal profana se limitava aos *romances* ou *tonos humanos*,<sup>20</sup> um gênero poético-musical de tradição claramente espanhola. Somente a partir de 1720, com a representação das primeiras serenatas italianas na corte portuguesa, podemos verificar um direcionamento para a música dramática e a ópera em Portugal. Durante o reinado de D. João IV, Nery (1999, p. 79) cita a representação de somente três peças músico-teatrais.<sup>21</sup> Já no reinado de D. Afonso VI, verificamos a representação de diversas comédias que remontam aos espetáculos do período de Gil Vicente (1465-1536), apresentando um componente musical significativo, sem, entretanto, ser um exemplo de *dramma per musica*, uma vez que não se tratava de um enredo cantado ou recitado do início ao fim.

Também essa classificação das obras em *dramma per musica*, comum aos libretos da época, pode ser questionada: poderíamos classificá-las como óperas propriamente ditas ou devemos considerá-las como um gênero separado: música dramática ou música teatral? A esse respeito, David Cranmer<sup>22</sup> prefere não dividir essa produção musical de forma tão restrita, permitindo uma fusão entre os gêneros, existindo assim uma área comum a eles. Desta forma, quando utilizamos a palavra “ópera” nesse contexto – início das representações dramáticas musicais em Portugal e também no Brasil – não

---

<sup>20</sup> “Gênero narrativo que remonta ao século XIV. [...] Na sua forma mais antiga possui quatro frases musicais, uma para cada um dos quatro versos da primeira estrofe, que se repetem pela mesma ordem em todas as estrofes. A última sílaba de cada verso é encimada por uma suspensão. Em variantes mais tardias, o último de cada quatro versos é repetido com a mesma ou com música diferente, podendo a suspensão ser aproveitada para introduzir glosas instrumentais (variações ou passagens contrapontísticas), ou então entre cada quatro, oito ou dezasseis versos são intercalados refrões ou estribilhos, no que representa uma óbvia contaminação do vilancico” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 53). A palavra *humano* é utilizada como sinônimo de profano.

<sup>21</sup> Quais sejam, “dois *Diálogos* celebrando a Restauração e uma *Loa cantada* apresentada como *Tono a 7, de comédia*, com data de 1650” (NERY, 1999, p. 79).

<sup>22</sup> Este musicólogo, da Universidade Nova de Lisboa, desenvolve diversos estudos relacionados à música dramática em Portugal tendo ministrado um curso sobre o assunto na Unicamp, em maio de 2007.

significa que o termo seja utilizado em seu sentido moderno, ou seja, “[...] a encenação de um enredo integralmente posto em música” (BUDASZ, 2006, p. 20), mas que pode se referir à ação dramática entremeada por números musicados.

Ainda a partir de 1720, com D. João V, verificamos um elemento primordial para as transformações na composição musical portuguesa, que ocorre por meio da “introdução gradual de instrumentos de corda na Música litúrgica” (NERY, 1999, p. 82). E, como dissemos no tópico anteriormente tratado (p. 12), é no *vilancico* religioso que identificamos as alterações formais, com a adoção de um estilo barroco italianizante que substitui a estrutura *Estrilho-Mudança-Volta* pela alternância de seções em solos ou conjuntos com passagens em estilo recitativo.<sup>23</sup>

Nesse período a aristocracia portuguesa incluiu entre suas diversões a representação das serenatas ao modelo italiano, que nos levam às primeiras representações de características músico-dramáticas. Segundo Nery (1999, p. 92), desde outubro de 1731, “encontramos sucessivas referências à execução de serenatas em saraus musicais realizados nos salões de diversos particulares, [...] com a participação de amadores e profissionais”. Neste circuito privado, a partir de 1733, identificamos os saraus promovidos pelo violinista da Capela Real, Alessandro Paghetti, com a participação de suas filhas, conhecidas como as *Paquetas*.<sup>24</sup> Em 1735, os Paghetti serão responsáveis pela inauguração do primeiro teatro público de ópera de Lisboa, a *Academia alla Piazza della Trinità*, com a apresentação de *Farnace*, uma *opera seria* de Gaetano Maria Schiassi (1698-1754) (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 108).

O novo gênero operístico conquistou o público português e, em 1738, verificamos a substituição da Academia da Trindade<sup>25</sup> pelo Teatro da Rua dos Condes, lembrando que ambos se dedicaram às representações de óperas sérias, por vezes,

---

<sup>23</sup> Lembramos que a maior parte da música desses *vilancicos* se perdeu, restando os respectivos libretos; porém, a existência de noventa *Cantatas humanas*, sobreviventes do período e similares em sua estrutura ao gênero sacro, permite a comparação e identificação das semelhanças com as cantatas italianas (NERY, 1999, p. 82-83).

<sup>24</sup> As *Paquetas* atuavam nos espetáculos como cantoras. Entretanto, há informações desconstruídas com relação à sua atuação, uma vez que Nery se refere às três filhas de Alessandro Paghetti, enquanto Brito & Cymbbron (1992) citam somente duas filhas.

<sup>25</sup> Note-se aqui o aportuguesamento de *Academia alla Piazza...* para Academia da Trindade, conforme encontrado nas fontes portuguesas.

acompanhadas de *intermezzi* cômicos nos intervalos, como era o costume. Entretanto, ao longo de todo o reinado de D. João V, temos notícias da representação de somente umas seis óperas na corte, essencialmente de gênero cômico e realizadas “[...] pelos cantores da Capela Real em palcos provisórios montados no Paço da Ribeira durante o Carnaval” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 109). Dentre essas obras, três possuíam música de Francisco António de Almeida, dentre as quais destacamos a já citada *La pazienza di Socrate*, como a primeira ópera representada.

Além dos dois teatros acima relacionados, o da Trindade e o da Rua dos Condes, identificamos, nesse reinado, um terceiro em funcionamento: o Teatro do Bairro Alto. Neste ocorriam espetáculos com marionetes ou bonecos em tamanho real,<sup>26</sup> com a alternância de texto declamado e números musicais<sup>27</sup> e dentre os quais destacamos os textos de autoria de António José da Silva, o “Judeu”.<sup>28</sup> Tais textos foram também recorrentes nos teatros brasileiros e tinham, em sua maioria, música do compositor português António Teixeira. Esse teatro “[...] atrairia um público de extracção maioritariamente burguesa, naturalmente mais avesso ao uso da língua italiana e mais sensível às sátiras sociais e às graças por vezes um pouco brejeiras dos textos do Judeu” (NERY; CASTRO, 1991, p. 94).

No teatro do século XVIII em Portugal, também havia uma preferência pela comédia. A esse respeito, o historiador Luiz Edmundo demonstra a falta de interesse da platéia portuguesa por um teatro refinado e de qualidade de autores como Shakespeare, Racine ou Molière. Ele afirma que “a platéia illetrada queria era a chalaça grossa e pimpona, em linguagem crua e boçal, se possível com a pimenta acre da pornographia, raspando as insolencias e as chamboices de calão” e ainda classifica o teatro da época como “licencioso e grosseiro” (EDMUNDO, 1932, p. 426).

Sabemos que à época eram comuns as representações de peças de Pietro Metastasio (1698-1782) e óperas com libretos desse autor. Muitas vezes estes libretos eram

---

<sup>26</sup> Tipo de espetáculo também denominado como teatro de bonifrates.

<sup>27</sup> Características de gêneros semi-operáticos como a *ballad opera* inglesa, o *vaudeville* e a *opéra-comique* francesa e o *Singspiel* alemão.

<sup>28</sup> António José da Silva, filho de judeus, nasceu no Brasil transferindo-se posteriormente para Portugal, onde se formou advogado. Seus espetáculos agradaram ao público tanto em Portugal quanto no Brasil, porém, “acusado de reincidência no judaísmo, o cristão-novo teve de submeter-se à Inquisição” (BRANCO, 2005, p. 205). Desta forma, foi julgado e executado em auto-de-fé, em Lisboa, em 1739.

adaptados ao gosto português, com corte de alguns personagens e inserção de outros, como os *graciosos*.<sup>29</sup> Brito & Cymbron (1992, p. 110) sugerem que as obras do Judeu, representadas no Teatro do Bairro Alto na década de 30,<sup>30</sup> tenham funcionado como um contraste em relação à ópera metastasiana, pois além dos aspectos comuns a ambas, como a temática mitológica e a mistura de personagens sérias e cômicas, a obra do Judeu continha ainda componentes de crítica e sátira. Tal procedimento não era comum na sociedade de D. João V, que nos últimos oito anos de seu reinado havia proibido as representações teatrais e musicais profanas em Lisboa.<sup>31</sup>

Com a morte de D. João V em 1750, D. José I (1714-1777) assume o reinado<sup>32</sup> e nesse período se estabelecem diversos teatros régios de Ópera, como o do Palácio da Ajuda, o de Salvaterra e o de Queluz.<sup>33</sup> O monarca e sua mulher, D. Mariana Victória (1718-1781), amantes da ópera italiana, possibilitam então novos rumos à cultura portuguesa, alterando a situação do absolutismo joanino, ainda fortemente subordinado ao poder eclesiástico.

A subida ao trono de D. José I e a subsequente chegada ao poder do seu valido, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, viriam alterar por completo esta situação. Antes de mais porque o modelo de Absolutismo que agora passaria a ser aplicado implicaria uma clara distanciação hierárquica e simbólica entre o Estado e a Igreja, levando, nomeadamente, ao conflito aberto entre Pombal e a Companhia de Jesus; depois, porque o forte impulso dado pelas reformas pombalinas aos sectores mais inovadores da sociedade e da economia portuguesas

---

<sup>29</sup> Graciosos eram personagens cômicos acrescentados aos libretos. Segundo Budasz (2008, p. 16), essas personagens representavam “[...] uma das particularidades mais notáveis do teatro ibérico durante os séculos XVII e XVIII, [...] dinamizavam as ações e unificavam os enredos”.

<sup>30</sup> Segundo informações de Nery (1999, p. 93), entre os anos de 1733 e 1739, quando o Judeu foi executado pela Inquisição, oito de suas óperas foram representadas no Teatro do Bairro Alto: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha* (1733), *Esopaida ou Vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medéia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *O labirinto de Creta* (1736), *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1737), *As variedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738).

<sup>31</sup> Em 1742, D. João V sofreu o mais forte ataque que o deixou hemiplégico. Tomado por um terror religioso e pelo misticismo profundo, o monarca proibiu as representações teatrais em Lisboa e, em 1746, proibiu também os bailes públicos e privados.

<sup>32</sup> Entre os anos de 1750 e 1777.

<sup>33</sup> O palácio da Ajuda se situava na freguesia da Ajuda, no município de Lisboa. O de Queluz localizava-se na vila de Sintra, no Distrito de Lisboa, local onde a família real passava o verão. E o teatro de Salvaterra era destinado às representações durante o Carnaval.



favoreceria o recrudescimento das iniciativas culturais autônomas promovidas por estes sectores; finalmente, porque tanto D. José como D. Mariana Victória eram eles próprios aficionados da Ópera italiana e estavam decididos a dar o exemplo no novo impulso civilista que a partir de agora se faria sentir na Cultura portuguesa (NERY, 1999, p. 99).

Com relação à música, os ícones destas mudanças são: a construção da “grandiosa” *Casa da Opera*, localizada no Paço da Ribeira em Lisboa e conhecida como Ópera do Tejo; a contratação de alguns dos melhores cantores da época,<sup>34</sup> principalmente, entre os italianos; e a contratação de um dos mais prestigiados compositores de ópera napolitana, David Perez (1711-1778).<sup>35</sup> Este foi o responsável pela estréia da Ópera do Tejo, a 31 de março de 1755, com sua ópera *Alessandro nell'Indie* sobre libreto de Metastásio em um espetáculo de proporções monumentais. Porém, sabemos que essa casa de espetáculos ficou destruída meses após sua inauguração, no terremoto que atingiu Lisboa em 1 de novembro de 1755.<sup>36</sup>

Após o terremoto, com a mudança da corte para o Palácio da Ajuda, a atividade da ópera régia se restabeleceu num pequeno teatro, localizado no próprio terreno deste palácio, e no teatro de Salvaterra. A partir de 1763, as atividades artísticas foram retomadas em uma escala menor; porém, como demonstra Brito (1989b, p. 31-45), os gastos com a música ainda são representativos, mantendo a contratação de cantores de renome na Itália, os gastos com figurino, adereços de cena, libretos e partituras, além da pensão que recebia o compositor Nicollò Jomelli, para que enviasse anualmente à corte portuguesa uma *opera seria* ou *opera buffa*, além de obras sacras. Sobre a produção artística nesse período, Brito & Cymbron afirmam:

---

<sup>34</sup> Entre eles, o castrado Gizziello e o tenor Anton Raaf – “que viria mais tarde a tomar parte na estreia do *Idomeneo* de Mozart” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 112).

<sup>35</sup> Segundo Lenita Nogueira (1997, p. 173), esse compositor, que foi mestre de capela em Palermo e Lisboa, “É considerado um dos pioneiros na reforma da ópera séria devido à especial atenção que deu à orquestração, à escolha de timbres e à ampliação do *recitativo obbligato*”. Destacamos ainda a existência de quatro obras sacras de David Perez no acervo do Museu Carlos Gomes, na cidade de Campinas-SP.

<sup>36</sup> O terremoto provocou a destruição da cidade de Lisboa e também atingiu grande parte do litoral do Algarve, resultando em sérias consequências sócio-econômicas.

Até ao terramoto o repertório dos teatros de corte foi essencialmente constituído por óperas sérias de David Perez, [...] a partir de 1763 a ópera cômica ou *buffa* tornou-se muito mais popular, de acordo com uma tendência que se generalizara entretanto em toda a Europa. A corte portuguesa continuou mesmo assim a interessar-se pela *opera seria*, em virtude sobretudo do apreço que lhe mereciam as obras de Niccolò Jomelli (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 113).

Já nos teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes – que, reconstruídos após o terremoto, retomaram suas atividades em 1761 – identificamos, nesse período, a alternância do “[...] teatro declamado em português com óperas italianas e bailados” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 115). Esses mesmos autores ainda relatam a criação da *Sociedade para a subsistencia dos Theatros Publicos*, estabelecida em 1771, refletindo “as transformações sociais do regime pombalino”<sup>37</sup> e “defendendo ao mesmo tempo a função educativa e civilizacional do teatro numa perspectiva que já é de clara influência iluminista”. Foi no período de existência desta sociedade, até 1774 ou 75, que houve uma produção operática mais intensa nos teatros de Lisboa, antes da inauguração do Teatro de São Carlos, em 1793. De acordo com Nireu Cavalcanti, essa sociedade revela:

[...] de um lado, a preocupação de enaltecer o papel positivo dos espetáculos cênicos na educação dos povos, em resposta a uma idéia corrente que via na teatralização profana uma ameaça aos bons costumes e aos valores cristãos; de outro lado, atestam a existência de um modelo empresarial de gestão operística e teatral, que já há algum tempo vinha sendo praticado em Portugal (CAVALCANTI, 2004, p. 170).

Theophilo Braga (1871, v. 3, p. 53) identifica a função dessa Sociedade como gestora dos teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes, sendo: “hum para a representação dos Dramas na linguagem portugueza [do Bairro Alto]; e outro para as representações das Operas e Comedias italianas [da Rua dos Condes]”. Esse mesmo autor relata o escândalo

---

<sup>37</sup> Quando D. José I assume o Reino de Portugal em 1750, ele tem como ministro de confiança Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o Marquês de Pombal. A historiadora Lília Schwarcz (2002) nos fala da *Era de Pombal*, pois ele foi o responsável por diversas mudanças em Portugal, e ainda pela reconstrução do país após o terremoto de 55, assim esse período é conhecido também como *período pombalino*.

envolvendo o Conde de Oeiras, Henrique José de Carvalho e Melo (1742-1812), filho do Marquês de Pombal e a cantora cômica veneziana Anna Zamperini, que chegara a Lisboa por volta de 1770 e foi expulsa pelo Marquês em 1774, por estar envolvida não somente com seu filho como com outros fidalgos. Tais escândalos envolvendo mulheres no meio artístico resultaram na proibição da atuação feminina em teatros públicos, ao menos em Lisboa.<sup>38</sup>

Sobre a participação das mulheres na atividade artística, sabemos que durante o Reinado de D. João V era bastante incomum, fruto de uma tradição romana puritana. Assim, no canto, as vozes femininas eram substituídas pelos *castrati*. Posteriormente, verificamos uma atuação um pouco mais representativa, principalmente, pelo estabelecimento de companhias de ópera italiana nos teatros particulares. No Teatro do Bairro Alto, reconstruído após o terremoto, atuaram como cantoras as irmãs Cecília Rosa (1746-1789), Isabel Ifigênia (1750-após 1833) e Luísa Rosa de Aguiar (1753-1833) que, conhecida como Luísa Todi, foi “[...] uma das maiores cantoras européias da segunda metade do século XVIII” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 115). Aqui citamos também o nome de Joaquina Maria da Conceição, a Joaquina Lapinha, a única cantora brasileira de que se tem notícia na época a ter atuação internacional, realizando concertos no Porto e em Lisboa entre 1795 e 1796.<sup>39</sup>

Lembramos que, em 1777, quando D. Maria I (1734-1816) assumiu o trono português, foi reintroduzida a proibição da participação de mulheres em cena, sendo que a participação feminina só ocorreu mediante prévia autorização. Segundo Luiz Edmundo, esse foi um fator que colaborou com a problemática da qualidade das representações teatrais e musicais, tal ordem – “urdida pela beatice funesta do seu confessor, o Arcebispo de Thessalonica” – resultava em “musculosos e barbudos cavalheiros a viver os corpos

---

<sup>38</sup> Tal proibição “[...] se manteve até ao fim do século” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 116). Supostamente, essa proibição seria consequência de um ciúme doentio de D. Maria I em relação às mulheres, já como sinal de sua loucura. Entretanto, até o momento não foram encontradas evidências de um decreto legal que impedisse a representação das mulheres. Observamos ainda que no Teatro do Porto tal proibição não teve efeito. Também com relação à participação feminina nas representações lembramos que, já em 1742, com a saúde debilitada e tomado por um crescente misticismo, D. João V proibira essas atividades profanas.

<sup>39</sup> As referências mais precisas em termos de datas sobre os concertos realizados pela Lapinha em Portugal podem ser encontradas em *Estudos de história da música em Portugal* de Manuel Carlos de Brito (1989a), baseado nas notícias da *Gazeta de Lisboa*.

vaporosos das ingenuas” (EDMUNDO, 1932, p. 427-428). Este fato certamente provocava situações engraçadas, além de certo constrangimento, que pode ser notado por meio das críticas dos visitantes estrangeiros; “com poucas exceções, essa restrição (que conduzirá à generalização do “travesti” nos papéis femininos) continuará a condicionar a vida teatral portuguesa até 1799” (NERY; CASTRO, 1999, p. 119).

No reinado de D. Maria I ocorreu um processo conhecido por *Viradeira*, que consistiu numa revisão parcial da política pombalina. Este processo teve maiores implicações no campo econômico, por meio de restrições e cortes às despesas do Estado; na música, percebeu-se o resultado dessa política pela gradual decadência dos teatros e de todo o estabelecimento musical da corte. Entretanto, o escritor inglês William Beckford ao se referir a Real Câmara – nome dado à orquestra da corte na segunda metade do século XVIII – ainda identifica a excelência de seus músicos:

A capela da Rainha de Portugal é ainda a primeira da Europa: pelo que se refere a excelência vocal e instrumental, nenhuma outra instituição do gênero, incluindo a do próprio Papa, se pode gabar de possuir uma tal colecção de admiráveis músicos. Para onde sua Majestade vá eles seguem-na; quando vai caçar o falcão para Salvaterra, ou caçar saúde para os banhos das Caldas. Mesmo no meio destes rochedos e montes selvagens [de Sintra] ela está rodeada de um séquito de delicados cantores, gordos como cordonizes e melodiosos como rouxinóis. Os violinistas e violoncelistas às ordens de Sua Majestade são todos de primeira categoria, e em flautistas e oboístas a sua *ménagerie* não tem rival (BECKFORD *apud* BRITO; CYMBRON, 1992, p. 113).

Tanto Brito & Cymbron (1992, p. 114) quanto Nery (1999, p. 104) admitem para esse período uma produção mais volumosa dos compositores nacionais no âmbito da serenata e da música sacra, principalmente, com a oratória. Esses gêneros, em certa medida, substituíram a ópera, pois eram economicamente mais viáveis, uma vez que não havia a necessidade de gastos com cenários e vestuários, além da necessidade de somente poucos ensaios. Assim, Brito (1989b, p. 58) complementa: “Provavelmente por razões de prestígio, elas [as serenatas] foram freqüentemente identificadas nos libretos como *drammi per*

*musica*, embora fossem usualmente chamadas *serenatas* nos livros de despesas”.<sup>40</sup> Dos compositores portugueses, o repertório dramático nos teatros da Corte limitou-se à representação de cinco óperas no reinado de D. José I e quatro durante o reinado de sua filha, D. Maria I:

[...] nomeadamente, *L’Arcadia in Brenta* (1764) e *Lindane e Dalmiro* (1789) de João Cordeiro da Silva, *Il mondo della luna* (1765) de Pedro António Avondano (1714-1782), *L’amore industrioso* (1769), *Eumene* (1772), *Testoride Argonauta* (1780) e *Nettuno ed Egle* (1785) de João de Souza Carvalho (1745-1798) e *Lo spirito di contradizione* (1772) e *La vera costanza* (1785) de Jerônimo Francisco de Lima (1741-1822) (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 114).

Em 1792, após a rainha ser acometida pelo mais forte ataque de loucura<sup>41</sup> durante a representação da última ópera levada à cena nos teatros reais – *Ricardo Cor di Leone* de André Ernest Modeste Grétry (1741-1813), cantada no Teatro de Salvaterra no Carnaval daquele ano – e com a inauguração do Teatro de S. Carlos, em 1793, “[...] terminaria finalmente o ciclo da ópera de corte, que havia durado uns sessenta anos”<sup>42</sup> (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 115). Além dos teatros da Corte e dos teatros públicos de Lisboa, a partir de 1760, houve também a representação irregular de ópera italiana no Teatro Público ou do Corpo da Guarda, na cidade do Porto. É nesta cidade que identificamos a realização de um concerto da cantora carioca Joaquina Lapinha, como especificaremos mais detalhadamente no capítulo seguinte de nosso trabalho.

A popularidade e o prestígio crescente da ópera em Portugal levaram à adaptação e tradução dos libretos de ópera, com ou sem música incidental, e também à adaptação para o consumo literário da pequena e média burguesia, no chamado *teatro de cordel*. Nessa tradição, foram publicadas diversas adaptações dos dramas de Metastásio e

---

<sup>40</sup> *Probably for reasons of prestige, they are often identified in the librettos as **drammi per musica**, although they are usually called **serenatas** in the account books.*

<sup>41</sup> A partir desse ano, o reino fica sob a regência de D. João VI (1767-1826), que somente é declarado rei após a morte de sua mãe em 1816.

<sup>42</sup> Nenhum desses teatros de corte sobreviveu. O teatro de Queluz foi demolido em 1784 e o de Salvaterra foi vendido juntamente com o Palácio em 1862-63 e demolido posteriormente. O mesmo ocorreu com o teatro da Ajuda, em que se verifica a representação de algumas comédias ainda em 1868.

das comédias de Carlo Goldoni (1707-1793). Lembramos ainda que a influência da ópera italiana determinou em grande parte o estilo da música sacra portuguesa produzida no século XVIII, que tem também como modelos de referência as obras de David Perez e Nicollò Jomelli.

Ainda no Reinado de D. Maria I, identificamos a existência de mais um teatro em Lisboa – o Teatro do Salitre – em que, a partir de 1782, atuou como diretor musical o compositor Marcos Portugal (BRITO, 1989b, p. 107). Segundo Branco (2005, p. 214) é provável que nesse teatro tenha ocorrido a primeira representação de uma obra teatral do compositor: a farsa *A casa de pasto*. Como já dissemos, em 1793, foi inaugurado o Teatro São Carlos de Lisboa, por influência do Intendente Geral da Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805). Este teatro, inspirado no São Carlos de Nápoles, ficou sob a direção do compositor Antonio Leal Moreira até 1799, apresentando um repertório essencialmente italiano e, posteriormente, foi dirigido por Marcos Portugal, que, em 1800, assumiu também a direção da Capela Real.<sup>43</sup>

Nesse período, a música instrumental chegou aos teatros, com a realização de funções musicais que alternavam árias e duetos de óperas com sinfonias e concertos para um instrumento solista e orquestra. Por meio dos programas de concerto, identificamos a presença de obras de compositores italianos como Domenico Cimarosa (1749-1801) e Giovanni Paisiello (1740-1816), assim como sinfonias de Joseph Haydn (1732-1809) e obras de compositores portugueses.

Segundo Brito & Cymbron (1992, p. 119), além dessas atividades musicais públicas, encontramos, na segunda metade do século XVIII, “[...] diversas referências a concertos privados e à prática musical doméstica nas casas da nobreza e da burguesia lisboeta”; também de acordo com esses autores, a partir de 1770, adquire maior importância um gênero de canção sentimental denominado *modinha*. Esse gênero, originado no Brasil, tem como maior representante em Portugal o poeta e cantor mulato Domingos Caldas Barbosa (1739-1800). Na primeira metade do século XIX, as modinhas são mais fortemente influenciadas pelo estilo italiano e, como podemos verificar na edição *Modinhas Luso-*

---

<sup>43</sup> Lembramos que, entre 1793 e 1800, Marcos Portugal foi pensionista régio na Itália e que suas óperas “transpuseram as fronteiras da Itália e há mesmo notícia de algumas terem sido traduzidas em alemão e russo” (BRANCO, 2005, p. 214).

*Brasileiras*,<sup>44</sup> algumas são evidentes paráfrases de árias de Bellini (1801-1835), Donizetti (1797-1848) e Verdi (1813-1901) (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 120).

No início do século XIX, os teatros de maior importância em Portugal eram o Teatro de São Carlos e um teatro inaugurado cinco anos depois deste, em 1798 - o Teatro de São João, no Porto. Ambos os teatros funcionaram com companhias líricas, geralmente formadas por cantores italianos, dirigidas por empresários que alugavam os locais e ficavam responsáveis pela temporada, recebendo também um subsídio do Estado. É desse período que vem a rivalidade entre o *castrato* Girolamo Crescentini (1766-1846) e a famosa cantora Angelica Catalani (1780-1849), que chega a Portugal em 1801 e que foi intérprete de diversas óperas de Marcos Portugal.

Cranmer (2000, p. 13) nos lembra das temporadas de 1803-06 do Teatro de São Carlos, em que coexistiu a companhia *seria*, da qual faziam parte a Catalani, Crescentini e o tenor Domenico Mombelli (1751-1835) e que foi dirigida por Marcos Portugal, e uma companhia *buffa*, dirigida pelo compositor italiano Valentino Fioravanti (1764-1837) e da qual participavam o baixo Giuseppe Naldi (1770-1820) e o soprano Elisabetta Gafforini. A partir de 1806, identificamos a fragmentação dessas companhias, destacando-se a relação que se estabeleceu entre Portugal e Londres. As contratações de cantores como Naldi e Catalani por companhias inglesas refletiram essa relação que se estreitou durante o período da dominação napoleônica em Portugal, alterando o padrão anterior com a Itália.

Significativamente, para nós, enquanto Gafforini escolheu a opção tradicional de regressar para Milão, quer Catalani, quer Naldi tomaram outras opções, aceitando contratos em Londres. Efectivamente isso marcou o início de uma quebra nos padrões habituais de movimento, continuando ao longo de aproximadamente dez anos, e que iria resultar não apenas num intercâmbio de cantores entre Lisboa e Londres, mas igualmente de compositores, um libretista, um empresário e, mais significativamente, talvez, elementos do repertório (CRANMER, 2000, p. 13-14).<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Edição publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984.

<sup>45</sup> *Significantly for us, while Gafforini took the traditional option of returning to Milan, both Catalani and Naldi chose otherwise, accepting contracts in London. It is really this that marked the beginning of a break in the normal patterns of movement that was to continue for about ten years, and was to lead not only to an*

Como afirma Pacheco (2007, p. 15): “Em decorrência das guerras napoleônicas, as representações operáticas se tornaram bastante escassas de 1809 até final de 1812, e depois vão sendo aos poucos retomadas”. É a partir de 1815/16 que identificamos as representações das primeiras óperas de Giacchino Rossini (1792-1868), cuja presença na cena lírica perdurou durante toda a década de 20.<sup>46</sup>

Por meio destas informações, procuramos fornecer um panorama das atividades musicais e teatrais em Portugal, para que possamos então passar às atividades musicais no Brasil, explicando a relação entre teatro e música e buscando organizar aspectos históricos, que auxiliem no estudo do repertório musical da época.

## 1.2 – A tradição vocal na América Portuguesa

Ainda hoje, a historiografia da música no período colonial brasileiro apresenta diversas lacunas. São poucas as fontes restantes – como manuscritos, documentos ou relatos – que colaborem na identificação da atividade musical à época. Como nos lembra Lino de Almeida Cardoso (2006, p. 26-27), “A quase total ausência de fontes impressas – salvo as adventícias – e a escassez de fontes manuscritas que sirvam de base para a reconstituição da história musical brasileira desse período sempre dificultaram um estudo mais aprofundado do assunto”.

Esse mesmo autor nos remete à existência de um dos raros textos impressos no Rio de Janeiro colonial e que é a mais antiga notícia que conhecemos a respeito de uma encenação operística nesta cidade. Trata-se da referência a uma ópera portuguesa, em três atos:<sup>47</sup> *Filinto perseguido e exaltado*, executada em 1746, no Mosteiro de São Bento para a recepção do bispo D. Antônio do Desterro. Cleofe Person de Mattos menciona essa representação como um exemplo de uma prática comum ao período: a realização de festas

---

*interchange of singers between Lisbon and London, but also of composers, a librettist, an impresario, and most importantly, perhaps, elements of the repertoire.*

<sup>46</sup> Cranmer, em sua tese *Opera in Portugal 1793-1828*, (University of London, 1997), apresenta uma cronologia, na qual verificamos diversos outros autores com obras representadas nesse período.

<sup>47</sup> Acerca da autoria desta obra, ver tópico 1.2.3.



reais que “[...] tinham o privilégio de impulsionar acontecimentos musicais mais apurados” (MATTOS, 1997, p. 206). Transcrevemos a seguir o texto escrito pelo Juiz de Fora Luiz Antônio Rosado da Cunha acerca desse acontecimento:

E por ser tão estimável esta chegada, em o dia 2 do mesmo mês de dezembro [de 1746],<sup>48</sup> se preparou e deu início a uma noite ática, na representação da Ópera intitulada Filinto Exaltado, com excelente música, e os representantes especialmente vestidos, que no luzido das pedras, com que se guarneciam, mostravam o brilhante deste ato, ao qual assistiram Suas Excelências, Mestres de Campo, Ministros, Religiões, e Nobreza, convidados pelo Doutor Juiz de Fora, que pelo afeto e obrigação a sua Excelência Reverendíssima, lhe permitiu este obséquio claustral, sendo para os assistentes de contento este agradável passatempo (*apud* ALMEIDA CARDOSO, 2006, p. 26).<sup>49</sup>

Pressupondo que o desenvolvimento das artes tenha acompanhado de uma forma geral o caminho percorrido pelos colonizadores, encontramos, inicialmente, uma produção artística maior na Bahia e em Pernambuco; depois em Minas Gerais, como centro da mineração no país; e, posteriormente, no Rio de Janeiro, que vem a se tornar a cidade mais importante quando se estabelece a corte imperial em 1808.

Sabemos que durante o período do ciclo do ouro, que provocou um deslocamento do eixo econômico, a região das Minas Gerais se tornou a mais importante com relação às manifestações culturais. Entretanto, Harry Crowl nos lembra a importância de pesquisas mais aprofundadas com relação às atividades nas regiões primeiramente

---

<sup>48</sup> Nota do original. Convém notar que a entrada solene do Bispo Antônio do Desterro Malheiro no Rio de Janeiro ocorreu em Janeiro de 1747, como identificamos no título do documento que se refere a esse acontecimento, entretanto as festividades pela sua chegada tiveram início já em dezembro de 1746, sendo a ópera citada representada no dia 11 deste mês (PEREIRA, 2003, p. 1276). Lembramos ainda que a impressão desse documento foi possível graças ao funcionamento, no ano de 1747, da “officina” do impressor Antônio Isidoro da Fonseca, que nesse mesmo ano recebeu uma ordem régia determinando a extinção de seu estabelecimento e ordenando o seu retorno à Lisboa.

<sup>49</sup> In: CUNHA, Luiz Antônio Rosado da. *Relação da entrada que fez o excelentissimo e reverendissimo senhor D.Fr. Antonio do DesterroMalheyro, bispo do Rio de Janeiro, havendo sido seis annos Bispo do Reyno de Angola, donde por nomiação de sua Majestade, e Bulla Pontificia, foy promovido para esta Diocese. Composta pelo doutor Luiz AntonioRosado da Cunha, Juiz de Fora e Provedor dos Defuntos e Auzentes, Capellas, e Resíduos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Na Segunda Officina de Antonio Isidoro da Fonseca. Anno de M.DCC.XLVII [1747]. Com licenças do Senhor Bispo. p. 7-8. Segundo Cardoso, essa publicação pode ser consultada na Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob o número 24, 1, 9 nº 21.

colonizadas, pois “[...] desconhecemos a maior parte do que se produziu no Norte e Nordeste em toda a época colonial”, uma vez que é “nas capitanias-gerais da Bahia e Pernambuco que encontramos as referências mais antigas da produção musical brasileira”<sup>50</sup> (CROWL, 2006, p. 24). Desta forma, tanto Salvador – primeira capital da colônia até 1763 – quanto Recife serão nosso ponto de partida com relação aos aspectos sociais, culturais e econômicos.

Em nosso trabalho não pretendemos nos estender sobre a produção artística nas diversas regiões da colônia, entretanto, podemos destacar alguns compositores e obras que apresentem uma relação mais estreita com uma tradição musical que nos remete à representação dramática. Desta forma, identificamos, na região Nordeste, em 1759, o Recitativo e Ária *Herói, egrégio, douto, peregrino* (Cantata Acadêmica)<sup>51</sup> – obra dedicada ao magistrado José Mascarenhas Pacheco Pereira de Mello (ca.1720-1780), de compositor anônimo baiano. Também ressaltamos a presença, em Recife, de Luís Álvares Pinto (1719-1789), um dos pioneiros autores de peças teatrais nascido no Brasil; dentre suas obras,<sup>52</sup> citamos a peça em três atos *Amor Mal Correspondido*, encenada em 1780, provavelmente uma comédia musicada como indica o musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) em seus apontamentos.<sup>53</sup>

Ainda na região Nordeste, em Salvador, identificamos a execução de três óperas, no ano de 1760, durante os festejos em homenagem ao casamento da futura rainha D. Maria I com seu tio, o infante D. Pedro. As solenidades – que tiveram duração de dois

---

<sup>50</sup> O volume 12 Música Erudita Brasileira da revista Textos do Brasil, editada pelo Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural (2006), contém diversos textos de caráter musicológico, sobre os quais faremos outras referências posteriores.

<sup>51</sup> A edição publicada pela Edusp (2000) traz os fac-símiles e verificamos que a página de rosto desta obra não apresenta um título específico, mas sim um brasão com a dedicatória “Ao Preclaríssimo Snr. Joseph Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello/Em 2 de julho de 1759”.

<sup>52</sup> São bastante representativos os tratados: *Arte de Solfejar* (1761) e *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão* (1766).

<sup>53</sup> As anotações do musicólogo podem ser consultadas em seu acervo na Biblioteca da UFMG, Belo Horizonte. Na subsérie Biobibliografia existem vários apontamentos sobre compositores e intérpretes envolvidos na produção musical do Brasil colonial. As referências a Luís Álvares Pinto podem ser consultadas sob o número 10.1.091; segundo Lange, tais referências têm como fonte o *Dicionário biográfico de Pernambucanos célebres* (1882) de Francisco Augusto Pereira da Costa. Note-se que no título da obra, Lange utiliza “compreendido” ao invés de “correspondido”, assim como aponta o ano de 1780 em lugar de 1789 para o falecimento do compositor. Entretanto, é preciso lembrar que algumas informações do autor foram revistas e corrigidas em estudos mais recentes por outros autores.

meses – incluíram touradas, fogos de artifício, danças, além de uma batalha simulada entre portugueses e os invasores holandeses. Manuel de Cerqueira Torres, no relato sobre essas festividades, refere-se à execução da serenata no dia 12 de outubro, mencionando ainda as óperas<sup>54</sup> realizadas posteriormente:

[...] [a serenata] completa de afinados instrumentos e concertadas vozes, agradou tanto que conheceram todos ser tão plena e ajustada a harmonia que podia suspender não só de Anfião e de Orfeu as decantadas líras, mas de Orion as celebradas cadências.

[...] [O]s dias 22, 23 e 25 reservou para si o Senado da Câmara para fazer representar à sua custa três óperas que se representaram na praça pela forma seguinte. Na primeira noite representou-se *Alexandre na Índia*; na segunda, *Artaxerxes*; na terceira, finalmente, *Dido Abandonada*; cada uma destas óperas foi tão bem executada que agradou a todos (TORRES, 1909 *apud* TONI, 2000, p. 28).

Já em Minas Gerais, conhecemos um número maior de compositores e músicos, em grande parte, devido aos estudos realizados por Curt Lange. Segundo Almeida Cardoso, o pioneirismo desse estudioso se relaciona com a pressuposição de que os elementos socioeconômicos proporcionaram as condições para o desenvolvimento das práticas musicais, baseando-se a princípio em fatos históricos gerais:

O musicólogo teuto-uruguaio acreditava que em um novo ambiente de concentração populacional – antagonizando o movimento expansionista e ruralizante dos séculos XVI e XVII, das bandeiras e das grandes propriedades agrárias açucareiras – e bastante favorável, economicamente – onde tanto floresceram a arquitetura, a escultura, a pintura e a literatura –, a música não poderia ter tido destino diferente, senão evoluir na mesma proporção dessas outras manifestações artísticas e culturais (ALMEIDA CARDOSO, 2006, p. 31).

---

<sup>54</sup> Toni (2000, p. 53-56) apresenta um apêndice no qual os autores identificam algumas possibilidades para a autoria dessas óperas. Apesar de não descartar até mesmo a hipótese de que se tratasse de obras compostas no Brasil. Os autores consideram que, dada a projeção do compositor David Perez na corte portuguesa, é bastante provável que essas óperas fossem música composta por Perez para libretos de Metastásio, ou ainda, como era prática comum ao período, versões adaptadas de acordo com as possibilidades e o gosto local.

Ainda o mesmo autor utiliza a “bem-sucedida experiência” de Curt Lange para lançar uma conjectura análoga em relação às atividades musicais no Rio de Janeiro, as quais ele considera pouco estudadas, sofrendo de “escassez bibliográfica”. Sobre os gêneros da produção musical mineira, identificamos uma predominância, senão quase a totalidade, de composições sacras. Pelo interesse de nosso trabalho, citamos, segundo afirma Crowl (2006, p. 27), o compositor mineiro Ignácio Parreiras Neves (ca. 1730-1794), até então considerado mais antigo, cuja obra é parcialmente conhecida; esse compositor é autor da única obra do período de gênero semi-dramático em língua vernácula portuguesa: a *Oratória ao Menino Deus na Noite de Natal*.<sup>55</sup>

Como já identificamos, nesse período o gênero sacro é predominante, uma vez que as artes se encontram estreitamente ligadas às celebrações religiosas. Entretanto, nessas festividades verificamos também a inclusão de repertório profano, como podemos observar no *Triunfo Eucarístico* de 1733.<sup>56</sup> Por meio do relato de Simão Ferreira Machado, publicado em Lisboa em 1734, conhecemos as manifestações artísticas desse evento, entre as quais constam: as cavalhadas, as touradas, a execução de serenatas em banquetes realizados durante a noite e a representação de três comédias – nomeadamente, *El Secreto a voces*, *El Príncipe prodigioso*, *El amo criado*. Obras estas possivelmente do autor espanhol do teatro barroquista Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) (REZENDE, 1989, p. 157-160).

Mais especificamente quanto à produção teatral, Rogério Budasz (2006, p. 20) confirma como as primeiras obras em solo nacional aquelas de autoria do Pe. José de Anchieta (1534-1597) – que funcionaram como uma espécie de teatro moral com finalidade didática de transmitir uma mensagem de submissão ao rei e à Igreja – assim como a obra do sacerdote jesuíta Manuel da Nóbrega (1517-1570). Budasz relata a constante representação das comédias (em sua maioria, em idioma espanhol), escritas segundo os modelos dos autos ibéricos seiscentistas e das *zarzuelas*, intercalando enredos leves e cômicos com danças, canções e romances populares. Desta forma, identificamos as atividades teatrais estreitamente relacionadas ao início das representações musicais dramáticas.

---

<sup>55</sup> Não possuímos referências quanto às datas de composição ou representação da obra.

<sup>56</sup> Procissão organizada para a inauguração da “nova” Igreja do Pilar, na cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto).

Ainda sobre a relação da música com a religião e o teatro popular, Maria Conceição Rezende (1989, p. 161) reafirma o uso da representação teatral por meio dos “autos” e “mistérios” – que remontam à Idade Média – como uma forma de “edificação piedosa”, lembrando que nesses eventos “[...] fazia-se largo emprego de músicas, cantos e danças”. Sobre a atuação dos jesuítas<sup>57</sup> nesse cenário, a autora afirma que:

Os jesuítas ao instaurar seus métodos de catequeses e educação souberam integrar admiravelmente a religião e o teatro; nos colégios da Companhia de Jesus o estudo do teatro era matéria curricular, incluída nos programas regulares. Eles lançaram mão dos “autos” como a representação teatral pioneira na catequese (REZENDE, 1989, p. 161).

Tanto nas festividades públicas<sup>58</sup> quanto nas casas mais abastadas foram comuns as representações das comédias musicadas – como já vimos de tradição espanhola –, que poderiam incluir ainda números de dança de caráter folclórico português ou indígena ou de características afro-brasileiras, como o *lundu*. Além das obras de Calderón de la Barca, Curt Lange (1964, p. 5) identificou outros autores do teatro espanhol que alcançaram projeção no Brasil – em parte, como consequência do reinado filipino em Portugal. Segundo ele, as representações em festejos oficiais foram freqüentes também em Salvador, com a realização de obras de autores como Félix Lope de Vega (1562-1635) e Agustín Moreto (1618-1669).<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Ressaltamos que, até o momento, Marcos Holler (2006) traz as informações mais completas sobre a atuação dos jesuítas na América Portuguesa. Destacamos também a atuação jesuítica na Fazenda de Santa Cruz (Rio de Janeiro), onde há relatos de relevante atividade musical.

<sup>58</sup> Para maiores informações acerca do teatro e música presente nos espetáculos públicos, consultar o capítulo 3 de Budasz (2008, p. 57-76), no qual o autor destaca as festividades ocorridas em quatro ocasiões relevantes: Casamento de D. José e D. Mariana Vitória (1728-29); Aclamação de D. José (1750-52); Casamento de D. Maria e D. Pedro (1760-61) e Casamento de D. João e D. Carlota Joaquina (1785-86).

<sup>59</sup> De acordo com Budasz, quando se refere à música no tempo do autor Gregório de Mattos (1636?-1696): “As comédias quase sempre incluíam números musicais – principalmente tonos e coros, e sua presença no Brasil do século XVII era tão marcante que mesmo autores locais exploraram o gênero, como o baiano Manuel Botelho de Oliveira [1636-1711], contemporâneo de Mattos, que escreveu duas comédias em espanhol. Uma delas, *Amor, enganos y celos*, apresentava números musicados” (BUDASZ, 2004, p. 43).

Outros documentos recolhidos por Lange<sup>60</sup> mostram que, em 1786 – por ocasião dos festejos pelo duplo casamento do infante D. João de Bragança com D. Carlota Joaquina e da irmã do príncipe português, D. Mariana Vitória com o infante espanhol D. Gabriel<sup>61</sup> – houve a execução de três óperas e dois dramas; nestes apontamentos, constam os nomes dos músicos que participaram dos eventos, incluindo mulheres, que atuaram como cantoras, e músicos como Marcos Coelho Neto<sup>62</sup> (1746?-1806), e as quantias recebidas pelos mesmos. Ainda com relação à tradição musical mineira, destacamos a presença do Pe. João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), que aparece em 1811 como o responsável pela direção da Ópera de Vila Rica<sup>63</sup> (REZENDE, 1989, p. 537).

Na tradição teatral setecentista brasileira foram célebres as obras de Antônio José da Silva, o Judeu, que como já vimos estavam também presentes em Portugal na década de 30. Tais obras vieram substituir os autos e *entremeses*, baseados em uma tradição que vinha desde Gil Vicente (1465-1536) e que perdurou no Brasil até 1733 (SILVA, 1938, p. 19).

No quadro I, reproduzimos informações fornecidas por Curt Lange (1964, p. 5), em que constam os trechos musicais que fizeram parte das obras do Judeu, comprovando uma forte presença da música. Na coluna 1 apresentamos o título das obras; na coluna 2 constam os trechos musicados, incluindo recitativos acompanhados, árias, duetos, trios ou outras formações, além de coros e *minuetes* cantados; a coluna 3 é um complemento para a

---

<sup>60</sup> Os quais podem ser consultados sob o número 10.3.15.01 no acervo Curt Lange, UFMG. Budasz (2008, p. 74) identifica que as óperas executadas teriam sido: *Ifigênia*, *Pirro* e, provavelmente, *Alexandre na Índia*.

<sup>61</sup> Encontramos referências a festejos pelo casamento dos infantes também no Rio de Janeiro. Tais comemorações foram “[...] organizadas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, com a explícita intenção de exceder a tudo que tinha sido feito até então no Rio de Janeiro” e incluíram a realização de touradas e cavalcadas, além de um desfile de carros alegóricos feitos por Antônio Francisco Soares (PEREIRA, 2003, p. 1278).

<sup>62</sup> Trompista, clarinista (trompetista) e timbaleiro do 9º Regimento, além de compositor e regente, Coelho Neto foi bastante atuante no meio musical mineiro; assim como seu filho, também de nome Marcos Coelho Neto (1776?-1823), trompista e trombeteiro do 19º Regimento (CROWL, 2007, p. 28-29). Curt Lange, em seus manuscritos, reúne mais informações sobre ambos. Verificamos que eles são citados por diversas vezes nos documentos da Irmandade do Senhor São José e que uma análise mais detalhada sobre esses e outros documentos relacionados a pagas recebidas por esses músicos nos permitem obter maiores informações sobre as atividades operísticas do período na região das Minas Gerais.

<sup>63</sup> O registro de que o Pe. João de Deus de Castro Lobo atuava como regente na ópera em 1811 prova que teve continuidade esse tipo de produção na região das Minas Gerais, apesar da diminuição das atividades artísticas com o fim do ciclo do ouro e com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. Lembramos ainda que a Casa de Ópera de Vila Rica (atual Ouro Preto) representa o teatro mais velho da América do Sul, ainda em funcionamento.

coluna 2, mencionando a não inclusão dos recitativos como números musicais e destacando a presença de décimas e sonetos<sup>64</sup> – trechos recitados com uma estrutura específica, que não eram cantados.

**Quadro 1:** Relação de óperas do Judeu com os trechos musicais.

TÍTULOS	TRECHOS MUSICAIS	COMPLEMENTO
1. Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança	17	sin recitativos
2. Esopaida ou Vida de Esopo	20	sin recitativos
3. Os Encantos de Medeia	23	sin recitativos
4. Anfitrião ou Júpiter e Alcmena	21	una décima y un soneto
5. Labirinto de Creto	23	una décima y cuatro sonetos
6. Guerras do Alecrim e Mangerona	20	cinco sonetos
7. As Variedades de Proteu	19	una décima y un soneto
8. Precipicio de Faetonte	24	sin recitativos

**Fonte:** LANGE, 1964, p. 5.

Além dessas obras, podemos destacar a presença das peças de Pietro Metastásio,<sup>65</sup> que, em Vila Rica, tiveram suas traduções atribuídas ao poeta Cláudio

<sup>64</sup> Cranmer (dados fornecidos por meio eletrônico) confirma que a presença dos sonetos com esquemas métricos fixos, assim como as décimas, é uma convenção do teatro espanhol, assumida pela tradição portuguesa. Tais trechos não eram cantados. Lembramos que os *minuetes* eram números cantados que também possuem uma métrica determinada: eram compostos por “uma série de versos com 5 sílabas (na contagem da época, 4 na contagem moderna), terminando com um verso de 4 (3 na contagem moderna). Normalmente, havia 2 séries para formar as secções A e B, respectivamente, de uma ária (*minuete*) da capo”.

<sup>65</sup> Tais peças podiam ser simplesmente lidas como libretos ou alternar trechos falados e cantados.

Manoel da Costa (1729-1789).<sup>66</sup> Este inconfidente foi autor de uma obra dramática original brasileira e também de libretos de óperas ou “dramas para música”, subsistindo a peça de 1768, *O Parnaso Obsequioso* (PRADO, 1993, p. 65).<sup>67</sup> Sobre a participação dos inconfidentes<sup>68</sup> no desenvolvimento de um teatro baseado na “tragédia de gosto clássico”, Carlos Sússekind de Mendonça afirma que:

[...] não há como negar que elles contribuíram. ALVARENGA PEIXOTO incorporou ao nosso patrimonio theatral, não só uma tradução, em verso, da *Mélope*, de Metastasio, como, também em verso, um drama original, *Enéas no Lacio*, ambos representados na “Casa da Opera” do Rio de Janeiro. CLAUDIO MANUEL DA COSTA, nos *Apontamentos Biographicos*, que redigiu quando foi da sua entrada para a Academia Brasilica dos Renascidos, accusa a existencia, em manuscrito, de “poesias dramaticas que se têm muitas vezes representado nos theatros de Villa Rica, Minas em geral e Rio de Janeiro”, além de “varias traducções de dramas de Metastasio” (MENDONÇA, 1926, p. 112).

Curt Lange (1964, p. 8) apresenta ainda uma “relação de óperas e tragédias representadas em Vila Rica, Cuiabá e Rio de Janeiro segundo documentação existente (entre 1770 e 1795, aproximadamente)”.<sup>69</sup> Destacamos que essa listagem inclui apenas os nomes das obras apresentadas, sem referências à autoria; o próprio Lange afirma que seu trabalho não se propõe a essas questões, entretanto formula algumas suposições a esse respeito. Obras como o *Mundo na Lua* ou a tragédia *Zaira* poderiam ser de autoria de

---

<sup>66</sup> Budasz (2008, p. 81-84) desenvolve algumas considerações acerca de duas traduções atribuídas ao poeta – *Artaserse* e *Demofonte* –, a fim de comprovar que, na realidade, correspondem a cópias de dois folhetos de cordel portugueses. Destacamos ainda que eram comuns as traduções e representações de peças de Molière (1622-1673).

<sup>67</sup> Sobre a data de execução dessa obra, Curt Lange afirma que sua criação deveria se situar em um período anterior a 1789, ano em que se deflagrou a Inconfidência Mineira. Dessa maneira, identificamos que 1768 é uma data possível para sua representação, entretanto não temos conhecimento dos documentos que comprovem esta data.

<sup>68</sup> Lembramos que o poeta Ignácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1793), assim como Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Manuel Ignácio da Silva Alvarenga (1749-1814) e o próprio Cláudio Manuel da Costa estiveram envolvidos no movimento da Inconfidência Mineira e faziam parte de um grupo de escritores e poetas conhecido por “Arcadia Ultramarina”, aos moldes da Arcádia Lusitana, por sua vez inspirada pela Arcádia Romana.

<sup>69</sup> Intencionalmente, não incluímos aqui a listagem fornecida por Lange por se tratar de um assunto já bastante estudado por autores, dentre eles Budasz (2005) que reproduz em artigo recente as mesmas informações.



Marcos Portugal<sup>70</sup> ou outro compositor português que se tenha utilizado do mesmo assunto; assim como, para a obra *Ezio in Roma*, ele identifica três hipóteses mais prováveis com relação aos compositores: Luciano Xavier dos Santos - que teve a obra representada em Lisboa no ano de 1784, Jomelli e David Perez.<sup>71</sup>

Também com relação à música artística profana, nas Minas Gerais, encontramos a existência de obras de G. C. Wagenseil (1715-1777), quartetos de Ignace Pleyel (1757-1831) e um quarteto de Joseph Haydn (1732-1809) – com cópia da parte de 1º violino datada de 1794. Lange faz referência também aos quartetos de W. A. Mozart (1756-1791) dedicados a Haydn, além de um trio de Luigi Boccherini (1743-1805) e outras obras deste mesmo compositor pertencentes ao arquivo da Condessa de Benavente, correspondentes ao período entre 1772 e 1787.<sup>72</sup>

Rezende (1989, p. 220) refere-se ainda a uma carta, datada de 1741, remetida pelo mestre-de-capela Frei Caetano de Santa Rosa a D. João da Cruz, bispo do Rio de Janeiro com jurisdição nas Minas. Neste documento são mencionadas as remessas de obras sacras de G. P. Palestrina (1525-1594) e de Orlando di Lasso (1532?-1594), bem como obras para cravo solo de Alessandro Scarlatti (1660-1725), quinteto para violas e cravo de Jean Baptiste Lully (1632-1687), além de outras composições de J. Ph. Rameau (1683-1754), G. Frescobaldi (1583-1643), C. Monteverdi (1567-1643) e G. Pergolesi (1710-1736), das quais não constam os títulos.

Especificamente sobre a produção musical dramática do período colonial na cidade de São Paulo, destacamos as informações apresentadas por Budasz (2008, p. 47-53). Ele identifica as atividades de uma casa da ópera, situada à Rua São Bento, em período anterior ao ano de 1763 e destaca ainda que o governador Morgado de Mateus<sup>73</sup> – título pelo qual se conhecia Dom Luís António de Sousa Botelho Mourão (1722-1798) – revelou

---

<sup>70</sup> David Cranmer é autor de estudos mais recentes sobre o tema, assim, aconselhamos a sua consulta a fim de possibilitar informações atuais. Em sua tese (1997), encontramos a data de 1802 para a tragédia *Zaira* de Marcos Portugal.

<sup>71</sup> Niccolò Jomelli teve a estréia de sua obra em Bolonha, em 1741, sendo também identificada a representação em Lisboa, em 1772. Já com relação a David Perez, Curt Lange identifica a estréia em Milão, em 1750 e trabalha com a coerente suposição de que seu *Ezio in Roma* tenha sido representado em Lisboa e tão logo enviado ao Brasil.

<sup>72</sup> Documento nº 10.3.01.15, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte-MG.

<sup>73</sup> Governador da Capitania de São Paulo entre 1765 e 1775.

interesse em “[...] integrar a música e a festa em sua estratégia de governo” (p. 48);<sup>74</sup> desta forma, o governante criou um estabelecimento dramático-musical, inaugurado em 1767, com a representação de *Anfitrião*, de António José da Silva. Este pequeno teatro manteve suas atividades pelo menos até 1823, ocupando diferentes salas do Colégio, que funcionou como Palácio do Governo. Budasz (p. 52) menciona ainda o funcionamento de uma nova casa da ópera, a partir da década de 1790, “[...] instalada em edifício contíguo à antiga casa de fundição, e onde teriam sido representadas óperas à custa do Senado em 1799, 1802 e 1811”.<sup>75</sup>

Os dados apresentados até o momento nos remetem à existência das chamadas *Casas da Ópera* e de uma produção artística dramática no Brasil,<sup>76</sup> incluindo até mesmo algumas obras de autores nacionais. Dirigimo-nos agora, mais especificamente, à produção artística na cidade do Rio de Janeiro, no período que compreende, principalmente, meados dos setecentos até as primeiras décadas do século XIX.

### 1.2.1 – A atividade musical do período no Rio de Janeiro

Em 1763, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tornou-se a capital do vice-reino do Brasil, em substituição a Salvador na Bahia, vivendo a partir de então um momento de desenvolvimento e renovação, que se intensificou também com o declínio da mineração em Minas Gerais. Apesar disso, grande parte dos estudos historiográficos se remetem à importância do Rio de Janeiro somente após a chegada da corte em 1808. Ao procurar estabelecer uma analogia entre a produção musical mineira e carioca no período

---

<sup>74</sup> As informações organizadas por Budasz baseiam-se principalmente na análise de Atas da Câmara Municipal de São Paulo e do Diário de Governo do Morgado de Mateus.

<sup>75</sup> O prédio seria demolido em 1870.

<sup>76</sup> Lembramos ainda as representações ocorridas em localidades distantes dos principais centros urbanos. Cidades como Cuiabá, onde há referências, em 1790, à encenação da ópera *Ezio em Roma*; ou Meia Ponte, no estado de Goiás, onde foram representadas as óperas *Aspásia* e *Artaxerxes*, de Mestastásio e *Guerras de Alecrim e Manjerona*, do Judeu (CARDOSO, 2008, p. 170-171). Também em Belém, em meados do século XVIII, verificamos a existência de locais fechados para representações dramáticas, onde, na década de 90, foram representadas as óperas *Ezio em Roma* e *Zenobia* (1793), além de comédias e dramas, entre os quais, *Aódia* (1794), peça com estrutura de diálogos falados, recitativos, árias e coros (BUDASZ, 2008, p. 54).

setecentista, Almeida Cardoso associa a escassez bibliográfica com relação ao Rio de Janeiro ao fato de que:

[...] parte importante de nossa historiografia geral, [...] de certa forma, formou a vida social e cultural carioca anterior a vinda da família real portuguesa, em 1808, como acanhada, e, até, muitas vezes, secundária, em relação à de outras cidades brasileiras de então, como a primeira capital, Salvador, e as mais relevantes urbes mineiras, fundadas após a descoberta do ouro, na última década do século XVII (ALMEIDA CARDOSO, 2006, p. 32).

Esse mesmo autor busca identificar outros relatos e informações sobre o Rio de Janeiro que demonstrem sua importância já no século XVIII, a despeito do consenso geral de que se tratava somente de um passadouro de mercadorias. Desta forma, no Arquivo Nacional (RJ), ele resgata correspondências dos governadores da Capitania, que comprovam uma situação de riqueza:

Antônio Brito de Menezes, Governador de 1717 a 1719, retrata esta cidade, em 1718, como “opulenta mais que todas as do Brasil, por razão do seu largo comércio, e serem os seus gêneros os mais preciosos”. Já Luís Vahia Monteiro, que governou o Rio de 1725 a 1732, o compara a “um império donde carrega todo o tráfico da América e descarrega todo o peso, e aviamento dos governos das Minas Gerais e São Paulo”.

[...] já no primeiro lustro do século XVIII, essa vila, até então de importância apenas militar, começou a transformar-se rapidamente, não apenas no principal porto pelo qual todos os preciosos minerais passariam a ser escoados para a Europa, mas também no mais importante centro de abastecimento das regiões mineiras (ALMEIDA CARDOSO, 2006, p. 37-38).

Ao destacarmos a importância social e econômica do Rio de Janeiro já no século XVIII, procuramos estabelecer um paralelo com as atividades culturais desenvolvidas nesta localidade. Desta forma, partimos da premissa de que já nesse período a produção artística da cidade foi de relevante importância mesmo se comparada à

produção das Minas Gerais. Ayres de Andrade (1967) nos fornece uma idéia da música existente no período anterior à chegada da corte portuguesa em 1808:

A música no Rio de Janeiro daqueles dias, quando pretendia elevar-se acima do que costumava ser nos desfiles dos batalhões ou no início e entreatos das representações dramáticas nos teatros, não falando da que andava na bôca do povo em forma de canções ou animando as danças nos salões e nas ruas, ou da que era executada no adro das igrejas, fazendo concorrência ao foguetório em dia de se comemorar santo da devoção popular, a chamada *música dos barbeiros*, grupos instrumentais que pareciam querer profetizar os futuros e inconfundíveis *choros* cariocas; a grande música, em suma, esta se refugiava no interior dos templos (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 10).

Esta citação, reproduzida também por Pacheco (2007, p. 36), representa uma síntese das manifestações musicais existentes até então. Desta maneira, identificamos a presença da música nos eventos militares e nas festas populares – que mesmo de caráter religioso, continham elementos de música profana, além dos gêneros de câmara, dramático e sacro.

Sérgio Buarque de Holanda apresenta o texto de Curt Lange sobre a situação no Rio de Janeiro em fins do século XVIII, permitindo identificar a migração dos músicos mineiros para essa região:

Constituída em capital do país desde 1763, [...] o Rio de Janeiro deve ter tido uma prosperidade cada vez maior, inferior talvez a que notamos, nesta época, nos velhos centros culturais de grande tradição, que continuavam sendo o Recife e o Salvador. Entre 1790 e 1809, a terra de Santa Cruz teria recebido um número sempre crescente de bons músicos dos centros urbanos mais importantes das Minas Gerais. A atmosfera musical do Rio acusava ademais a existência de monjes-músicos nos mosteiros e de música nos conventos de freiras, instituições que não existiam em Minas por proibição terminante da Coroa (HOLANDA, 1967, t. 2, v. 3, p. 372).

Entre os músicos vindos das Minas Gerais que se estabeleceram no Rio de Janeiro destacamos o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805),<sup>77</sup> “[...] considerado um dos maiores compositores da escola mineira setecentista, tendo ido para o Rio de Janeiro em 1800; e os cantores Joaquim José Mendanha e João Pereira dos Reis, este último considerado o maior cantor brasileiro da época” (PACHECO, 2007, p. 30-31).

Sonia Gomes Pereira (2003, p. 1272) analisa as mudanças ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, principalmente ao longo do século XVIII, por meio de sua expansão urbana. A autora identifica uma nova configuração com relação ao centro da cidade, uma vez que o Largo do Carmo adquire maior importância. E apesar de constatar que as construções religiosas, em meados do século XVIII, eram ainda numericamente superiores às construções civis, ela relata alterações significativas:

No entanto, uma novidade já era perceptível na cidade neste período. Apesar de não suplantam a arquitetura religiosa, houve um notório aumento de investimento nas construções civis: prédios diretamente ligados à administração da colônia, construções militares, referentes às atividades portuárias e comerciais, ligados à instalação dos serviços de abastecimento de água e, até mesmo, voltados para o lazer.

Uma nova mentalidade surgiu neste período na administração da colônia, marcada sobretudo pelo interesse na implantação de serviços públicos e na construção de uma arquitetura civil de porte mais monumental. Na verdade esta postura começou a ter visibilidade a partir do governador Aires de Saldanha (1719-1725), continuou com os vice-reis depois da década de 60, até a chegada de D. João e a corte portuguesa em 1808 (PEREIRA, 2003, p. 1272-1273).

Lilia Schwarcz menciona ainda outras melhorias pelas quais passou o Largo do Carmo, que recebeu calçamento e a instalação de um chafariz. Tal local ficou conhecido por Paço dos Governadores e, posteriormente, Paço dos Vice-Reis, transformando-se em

---

<sup>77</sup> Curt Lange, entre outros autores, levanta a hipótese de uma relação amigável entre Lobo de Mesquita e Nunes Garcia (In: HOLANDA, 1967, t. 2, v. 3, p. 372).

Paço Real com a chegada da Corte portuguesa em 1808. Sobre essa alteração na disposição urbana, Schwarcz afirma:

Porém, nos arredores do morro do Castelo, em frente ao mar, onde se achava o Largo do Paço, a cidade era diferente. Chamara-se antes Terreiro do Ó, depois Terreiro do Polé. Passou a ser conhecida como Largo do Carmo quando ali foram construídos a igreja e o convento dos carmelitas. Lá também, no século XVIII, foram erguidos os prédios da Casa da Câmara e da Cadeia, da Fazenda Real, dos Armazéns Reais e da Casa da Moeda (SCHWARCZ, 2002, p. 235).

Pereira (2003, p. 1273) enumera ainda duas construções que comprovam as alterações ocorridas no meio urbano:<sup>78</sup> o Passeio Público, construído entre 1779 e 1783 por Valentim da Fonseca e Silva (c.1745-1813) – o Mestre Valentim, e a Casa da Ópera, “[...] fundada pelo português Manuel Luís Ferreira”.<sup>79</sup> Dessa forma, observamos no Rio de Janeiro setecentista as primeiras referências quanto aos espaços para a representação dramática e a conseqüente presença da música para esse gênero, ainda que a música religiosa apresentasse maior relevância.

André Cardoso (2005, p. 48) identifica que, mesmo que as referências à atividade musical no Rio de Janeiro remontem ao século XVII, as mais antigas obras conhecidas, cujas cópias manuscritas sobreviveram, datam já da segunda metade do século XVIII. Estas obras pertencem ao gênero sacro e são elas: a *Paixão*, do Pe. Manoel da Silva Rosa (17[?]-1793) e a antífona *Tota pulchra es Maria*, identificada por Cleofe P. de Mattos como a primeira composição de Pe. José Maurício Nunes Garcia, datada de 1783.

Ainda concernente à música sacra no Rio de Janeiro, Almeida Cardoso (2006, p. 43) relata como a mais antiga referência uma carta<sup>80</sup> de 1621 do padre jesuíta português

---

<sup>78</sup> Desse período, como já vimos podemos destacar diversas construções que vieram alterar o panorama urbano da cidade: o já citado novo Paço dos Governadores (1743) (futuro Paço Real e Imperial), a Casa do Trem e o Aqueduto da Carioca, uma rede de abastecimento de água construída entre 1743 e 1750, além de uma série de chafarizes e fontes (PEREIRA, 2003, p. 1273). Almeida Cardoso (2006, p. 47-48) acrescenta ainda a Igreja do Rosário (Sé, a partir de 1737) e a construção da Igreja do Carmo (posterior Capela Real e Imperial).

<sup>79</sup> Informação esta que teremos a oportunidade de retificar mais adiante.

<sup>80</sup> Publicada na Itália em 1627.

Miguel de Araújo. Neste documento é descrita uma grande festa religiosa, em que o próprio prelado cantou as vésperas, contando também com a presença de diversos instrumentos e música, participantes de uma procissão. Esse mesmo autor defende que, apesar de não restarem manuscritos musicais anteriores àqueles já relacionados e datados da segunda metade do XVIII, as composições sacras devem ter sido “grandiosamente executadas” dada a ostentação religiosa na cidade.

Para fundamentar sua opinião, Almeida Cardoso transcreve uma notícia da *Gazeta de Lisboa* sobre uma solenidade realizada no Rio, no ano de 1728, em comemoração aos casamentos do Príncipe D. José, futuro Rei de Portugal e de sua irmã, D. Maria Bárbara, futura Rainha da Espanha:

Pelos últimos avisos do Rio de Janeiro se teve a notícia de que havendo o Governador Luís Vahia Monteiro, recebido pela fragata de nossa Senhora da Nazareth, que ali chegou em 22 de Abril, a plausível nova dos felicíssimos matrimônios; dispôs logo festejá-la, e com o seu incansável zelo, e atividade conseguiu fazê-lo nos dias 9, 10 e 11 do mês de maio, dando princípio ao festejo com o hino *Te Deum Laudamus*, cantado a quatro coros, pela melhor música, e instrumentos do País, na Igreja Paroquial de nossa Senhora da Candelária... (Gazeta de Lisboa, 6 de janeiro de 1729 *apud* ALMEIDA CARDOSO, 2006, p. 44-45).

Pereira (2003, p. 1277) também nos remete à opulência das festas ligadas aos eventos religiosos, mencionando a chegada ao Rio de Janeiro, em novembro de 1749, de quatro freiras vindas do Convento do Desterro da Bahia com a finalidade de fundar um convento feminino, para o qual receberam a autorização real em 1748. Nas subseqüentes comemorações a essa chegada, identificamos tanto manifestações religiosas quanto a realização de eventos artísticos profanos. O relato a seguir refere-se à procissão solene de 30 de maio de 1750:

A procissão percorreu o trajeto do Mosteiro de São Bento até o Convento da Ajuda, com as tropas dispostas em duas alas ao longo das ruas ornamentadas com flores, folhas, tapeçarias, colchas e cortinas. [...] Nesta noite e nas duas seguintes, houve luminárias por toda a cidade. No

domingo, segunda e terça feiras, realizou-se o tríduo, envolvendo cerimônias nas mais importantes igrejas da cidade: no primeiro dia, «*magnífico Pontifical*» no Mosteiro de São Bento; no segundo dia, missa no Convento de Santo Antônio e de tarde o «*Te Deum Saudamos*» na Ordem Carmelita; no terceiro dia, «*Pontifical*» do Cabido na Sé, oficiado pelo bispo, e «*de tarde se empenharão no complimento Prêduo a Ilma religião da Companhia de Jesus*». Durante todos os três dias, o bispo recolheu-se no Seminário de São José, que ficava fronteiro ao Convento das Religiosas, oferecendo «*manjares de iguarias*». O governador mandou armar no átrio da portaria do Convento um taboado, onde foi representado o «*Oratório de Santa Elena, obra do Esigne Comico Matastario*». Também aí havia mesas de «*saborosos e delicados manjares*» (PEREIRA, 2003, p. 1277-1278, citação como no original).<sup>81</sup>

Lembramos que, como herança portuguesa, as relações entre a Igreja Católica e o Estado no Brasil se deram pela instituição do padroado, assim, identificamos o monarca português como o verdadeiro chefe da Igreja.<sup>82</sup> Desta forma, em 1808, D. João foi o responsável pela criação da *Capela Real do Rio de Janeiro*, onde iremos identificar, a atuação como mestres-de-capela de três dos mais representativos músicos da época: o Pe. José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e Fortunato Mazziotti (1782–1855).

Não podemos deixar de mencionar a música executada nas ruas e nos salões, de caráter mais popular. Verificamos que os diferentes gêneros de músicas e danças, presentes entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, ofereciam aos estrangeiros que chegavam à cidade “[...] uma enorme variedade de experiências sonoras” (CARDOSO, 2008, p. 139). Entre essas manifestações identificamos as modinhas e os lundus, presentes tanto na música popular quanto na música palaciana, no Brasil e em Portugal. Acerca deste assunto, Cardoso afirma que:

---

<sup>81</sup> As informações da autora são baseadas no seguinte documento: *Relação da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Convento de Nossa Senhora da Conceição e Ajuda no Rio de Janeiro. Voltarão para a Bahia no dia 31 de Janeiro tendo-se embarcado no dia 28 da tarde no anno de 1761 por Francisco de Almeida Jordão*. Manuscrito, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (FBN – ms – II – 34, 15 ,45).

<sup>82</sup> O padroado se resume a um sistema em que um patrono fica responsável pela “[...] manutenção da estrutura eclesiástica e a propagação da fé cristã em seu território” (CARDOSO, 2005, p. 20), em troca, este pode administrar o dinheiro do dízimo e cuidar de aspectos administrativos como a nomeação e remuneração dos religiosos. Lembramos que os jesuítas representavam um ponto de equilíbrio nessa relação, entretanto, após a sua expulsão de Portugal e de suas colônias em 1759, a Igreja no Brasil ficou completamente submissa ao poder da Coroa portuguesa.



O intercâmbio ocorrido principalmente durante o século XVIII entre as culturas da metrópole e da Colônia, identificado também entre as ruas e os salões aristocráticos, revela um processo de circularidade cultural que amalgamou manifestações musicais européias e africanas, dando nascimento a dois gêneros reconhecidos como tipicamente brasileiros: o *lundu* e a *modinha* (CARDOSO, 2008, p. 139).

Após a chegada da corte portuguesa, identificamos a Real Câmara como a principal responsável pela produção da música de câmara, que incluía a execução de serenatas e cantatas entre outras, em locais como o Paço de São Cristóvão – também chamado Real Quinta da Boa Vista, residência habitual de D. João VI, e a Real Fazenda de Santa Cruz (PACHECO, 2007, p. 49). Sobre essa prática, Ayres de Andrade conclui:

O teatro era, como a igreja, um ponto obrigatório de reunião social.

Sua alteza ia ao teatro e ia à igreja. Era o quanto bastava para que todo mundo fosse ao teatro e à igreja.

Sua Alteza não ia a concertos. Todo mundo julgava-se por isso, dispensado de ir a concertos.

E por que haveria Sua Alteza de ir a concertos se os tinha a domicílio, executados pelos músicos de sua Real Câmara, à hora que lhe conviesse?

Em grande parte, foi por essa razão que custou a formar-se clima para concertos no Rio de Janeiro. Concertos propriamente ditos no Rio de Janeiro daqueles dias, a não ser em ambientes privados, o que não era comum, só mesmo os da Real Câmara, que tanto se realizavam no Paço de S. Cristóvão, como em Santa Cruz (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 128).

Uma vez que relatamos alguns aspectos da prática musical carioca setecentista e no início dos oitocentos, seremos mais específicos quanto à produção dramática e seus locais de representação nesta cidade.

### 1.2.2 – As casas da ópera

Como já dissemos, nas capitanias-gerais da Bahia e de Pernambuco, verificamos algumas das referências mais antigas da produção musical brasileira, portanto é provável que encontremos também nessa região os primeiros apontamentos sobre a produção dramática no país, bem como os locais de sua realização. Em Salvador, no que se refere aos espaços físicos, podemos citar a existência do Teatro da Câmara Municipal (1729) e da Casa da Ópera da Praia (1760),<sup>83</sup> além da construção do Teatro São João ainda no período colonial.<sup>84</sup> Também temos evidências de uma Casa da Ópera em Recife (MARIZ, 2005, p. 36).

Nas Minas Gerais, identificamos, em Vila Rica, atual Ouro Preto, a existência de uma casa da ópera anterior ao teatro construído em 1769. Segundo documentação existente no Arquivo Público Mineiro referente às festas de 1751, Budasz (2008, p. 41) afirma ser possível recuar “[...] em quase duas décadas a história documentada dos teatros permanentes nas Minas Gerais”. Também em São Paulo, como já vimos anteriormente, houve ao menos três diferentes locais para a representação dramática: uma casa da ópera em funcionamento em período anterior a 1763, um estabelecimento inaugurado em 1767 e uma nova casa da ópera existente a partir da década de 1790. Já em Belém, verificamos indícios da atividade de uma casa da ópera na década de 1760 e a construção de uma nova casa de espetáculos a partir de 1775, a qual teria funcionado até 1812 (BUDASZ, 2008, p. 53-54).<sup>85</sup>

Ainda segundo Budasz (2006, p. 20), os espetáculos musicais e teatrais do período apresentavam doutrina ideológica, promovendo uma “educação cívica paralela à educação religiosa da Igreja”, o que possibilitou de forma mais rápida a disseminação das casas da ópera, locais destinados à representação de dramas, comédias e *entremezes* em

---

<sup>83</sup> Em recentes pesquisas, Budasz (2008, p. 24-31) desenvolve algumas considerações acerca destes dois “teatros”, segundo as quais não seria possível precisar se se tratavam de construções abertas ou fechadas. Por vezes, o autor refere-se a tais construções como “tablados de grandes dimensões”, citando que o primeiro grande teatro de ópera brasileiro seria o Teatro São João, “[...] com capacidade para até 2.000 pessoas” (p. 31).

<sup>84</sup> Este teatro teve sua inauguração no ano de 1812, ainda que Mariz mencione como período colonial. Podemos nos referir a esse período - que compreende a chegada da Corte em 1808 até o Império (1822) - como transição, já com a presença de um príncipe regente em terras brasileiras, ou seja, período do Reinado.

<sup>85</sup> Budasz (2008, p. 55) também se refere a uma casa da ópera em Sabará, em funcionamento em 1819. Ainda sobre os teatros mineiros, Rezende (1989, p. 538-539) identifica uma primeira “Casa da Ópera” em Sabará, construída já em 1770; essa mesma autora nos remete à existência da Casa da Ópera de São João del Rei, “[...] em atividade nas alturas de 1775, 1782”, e do Teatrinho de Chica da Silva, em Diamantina.

música. Tais teatros, que costumavam ter capacidade para 350 a 400 pessoas, podiam ser encontrados em localidades como Minas Gerais, Salvador, Goiás, Rio de Janeiro e, até mesmo, em locais distantes como Cuiabá. Sobre a administração destas casas de espetáculos, o mesmo autor relata:

Todavia, à medida que avançam as pesquisas sobre o assunto, fica cada vez mais evidente que nas maiores vilas e cidades do Brasil da segunda metade do século XVIII várias casas da ópera foram construídas e administradas com participação direta – parcial ou total – do poder executivo. Várias das primeiras casas da ópera foram também os primeiros teatros municipais brasileiros e certamente não é coincidência que, das casas da ópera que funcionavam em Ouro Preto, Sabará, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Salvador e Recife, algumas são até hoje edifícios públicos, enquanto outras, hoje demolidas, ocupavam terrenos que continuam sendo públicos (BUDASZ, 2008, p. 22).

No que se refere especificamente à cidade do Rio de Janeiro, principalmente a partir de 1763, verificamos que com o crescimento da população, a expansão econômica e as demandas culturais – além da acolhida a missões e visitantes estrangeiros por ser a sede do vice-reino – tornou-se visível a necessidade de acompanhar as mudanças estabelecidas na Europa, com a criação de ambientes fechados para a representação das obras artísticas. Assim, as encenações, antes realizadas sobre palcos improvisados em terrenos abandonados, praças e ruas, teriam um local próprio: o teatro público.

É nesse período que, no governo do vice-rei Conde da Cunha (1763-1767),<sup>86</sup> temos registros do que seria o teatro carioca mais antigo: o teatro do Padre Ventura. Segundo Azevedo (1956, p. 18), esse teatro teria funcionado entre 1767 e 1776. Estas datas

---

<sup>86</sup> Nas Memórias (1981, tomo I, p. 69) do Pe. Perereca encontramos referências aos vice-reinados no Rio de Janeiro: 1763-1767 – Conde da Cunha, D. Antônio Álvares da Cunha; 1767-1769 – Conde de Azambuja, D. Antonio Rolim de Moura Tavares; 1769-1779 – Marquês de Lavradio, D. Luiz de Almeida Portugal Soares d'Eça Alarcão Silva e Melo Mascarenhas; 1779-1790 – Conde de Figueiró, D. Luiz de Vasconcelos e Souza; 1790-1801 – Conde de Rezende, D. José Luiz de Castro; 1801-1806 – Marquês de Aguiar, D. Fernando José de Portugal e Castro; 1806-1808 – Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito. Complementamos estas informações com a relação dos Governadores no Rio de Janeiro setecentista: Aires de Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha – 1719/1725; Luís Vaia Monteiro – 1725/1732; Manuel de Freitas e Fonseca – 1732/1733; Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela – 1733/ 1763; José Fernandes Pinto Alpoim – 1763/1763; João Alberto Castelo Branco – 1763 /1763; Frei D. Antônio do Desterro – 1763/1763 (PEREIRA, 2003, p. 1273).

coincidem com as informações de autores como Lafayette Silva (1938, p. 19-20) e Ayres de Andrade (1967, v. 1, p. 63), entre outros. Entretanto, pelos estudos de Luiz Edmundo (1932) e Múcio da Paixão (1936), temos divergências com relação ao tema. “A Opera dos Vivos será a mesma Casa da Opera ou Teatro do Padre Ventura?” (PAIXÃO, 1936, p. 71).

Paixão já se remete à existência da Ópera dos Vivos, em 1748, referindo-se a este teatro também como Theatro do Padre Ventura.<sup>87</sup> Estudos mais recentes de Nireu Cavalcanti (2004, p. 170-179) trazem novas informações com relação aos teatros desse período, esclarecendo muitos aspectos<sup>88</sup> por meio dos documentos inéditos aos quais teve acesso. Segundo Cavalcanti (p. 171), pela “escritura de fundação de uma sociedade para gerir um teatro de marionetes” ou “presépio”,<sup>89</sup> torna-se possível alterar para 1719 a data do início da história do teatro no Rio de Janeiro com local próprio para representação.

Um outro relato de 1748 do viajante Pierre Sonerrat (1745-1814), da nau francesa *L’Arc-en-Ciel*, coincide com uma escritura de empréstimo tomado pela mãe de Boaventura Dias Lopes,<sup>90</sup> datada de 1749; tais dados permitiriam relacionar a existência da Casa da Ópera do Pe. Boaventura já nesses anos, e ainda que esse estabelecimento seria o mesmo que a “Ópera dos Vivos”, chamada depois de Ópera Velha, corroborando com as afirmações de Paixão. Outros documentos<sup>91</sup> de arrendamento de propriedade confirmariam a existência de mais um teatro, também do Pe. Boaventura, que veremos a seguir se tratar da Ópera Nova (CAVALCANTI, 2004, p. 172-173).

---

<sup>87</sup> Este teatro “[...] situava-se nas imediações de onde está localizada hoje a estação de metrô Uruguaiana” (ALMEIDA CARDOSO, 2006, p. 59).

<sup>88</sup> Uma vez que direcionamos os nossos estudos aos aspectos musicais, a organização dos dados informados por Cavalcanti foi intencionalmente considerada de grande relevância. Lembramos ainda que, curiosamente, publicações recentes como o livro de Antonio d’Araujo (2006) mantêm informações dos historiadores mais antigos.

<sup>89</sup> Ainda neste documento, identificamos a função de um dos três empresários envolvidos de nome Antônio Pereira, que seria responsável por “[...] colocar a música polifônica de pelo menos quatro vozes, além de cuidar dos instrumentos musicais necessários” (CAVALCANTI, 2004, p. 171).

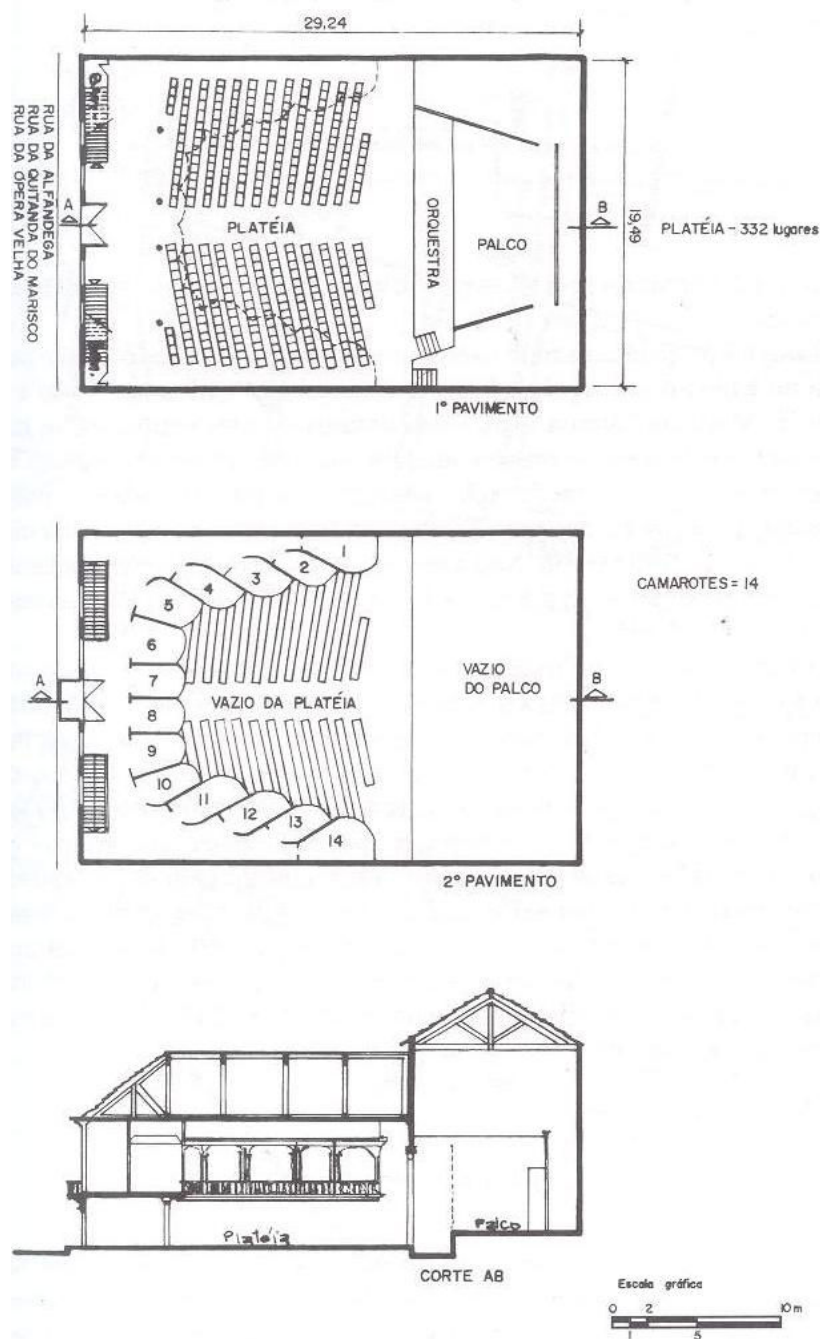
<sup>90</sup> Cavalcanti cita o estudo do genealogista Gilson Nazareth que fornece dados biográficos do chamado padre Ventura, na verdade, Boaventura Dias Lopes, nascido em 1710 e falecido entre 1772 e 1775. Em nosso trabalho, consideramos a informação mais recente e nos referimos a ele como Pe. Boaventura.

<sup>91</sup> Pela análise desses documentos – tanto a escritura de empréstimo quanto as escrituras de doação, arrendamento ou venda de terreno –, Cavalcanti (2004, p. 411-412) localiza a Ópera Velha na Rua da Alfândega, na altura do Campo de São Domingos. Esta rua foi também chamada de rua da “Quitanda dos Mariscos” (1749) e ainda rua da “Ópera dos Vivos” (1754). Desta forma, o autor elimina a hipótese comumente aceita de que esta casa de espetáculos se situava no largo do Capim.

O viajante Pierre faz referência a um espetáculo com marionetes em tamanho natural, o que seria uma evolução do presépio de tempos anteriores, adotando mais tarde a representação com atores “de carne e osso”, daí a denominação de “Ópera dos Vivos”. Além disso, na descrição desse viajante, notamos um elemento importante, qual seja a presença das mulheres no teatro. Ele se refere a lugares distintos para acomodação de homens e mulheres:

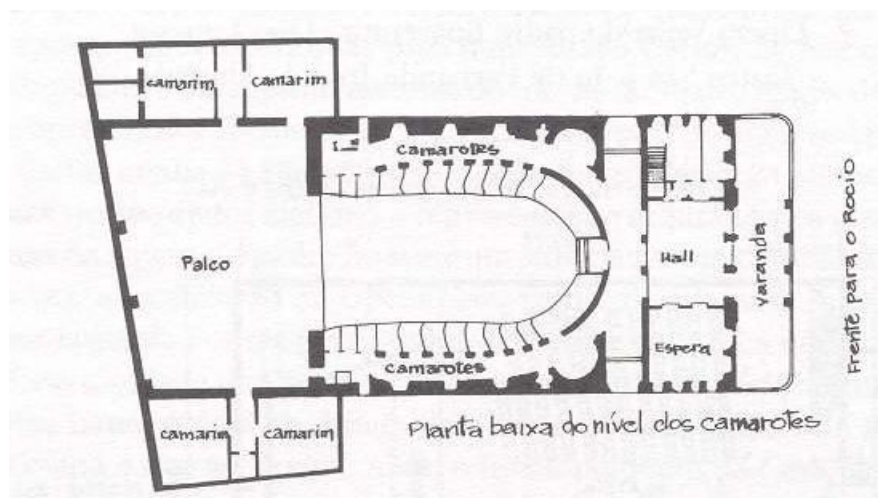
O quadrado servia de platéia [...] onde os homens tomavam lugar indistintamente porque as senhoras ficavam nos camarotes, [...] donde viam comodamente o espetáculo e olhavam de soslaio os espectadores, brincando indolentemente com as cortinas destinadas a escondê-las (*apud* CAVALCANTI, 2004, p. 173).

A descrição que o francês deixou da sala de espetáculos permitiu ainda a Cavalcanti elaborar uma representação arquitetônica conjectural do interior da Ópera Velha do Pe. Boaventura.



**Fig. 1** Representação conjectural da Ópera Velha do Pe. Boaventura Dias Lopes.  
**Fonte:** CAVALCANTI, 2004, p. 175.

Desta forma, podemos ainda observar o tamanho desta casa da ópera em comparação ao Teatro São João (fig. 2), inaugurado em 1813 para atender às necessidades da Corte, que trataremos mais adiante.



**Fig. 2** Planta baixa do Teatro São João de Fernando José de Almeida.  
**Fonte:** CAVALCANTI, 2004, p. 176.

Foi provavelmente na representação de *Os Encantos de Medéia*, uma ópera do Judeu, que a Ópera Velha teria se incendiado em 1769.<sup>92</sup> Já o teatro da Ópera Nova, com construção geralmente atribuída a Manoel Luiz Ferreira<sup>93</sup> em 1776, também pertenceria ao Pe. Boaventura e teria existido antes de 1758. De acordo com o opúsculo *Epanafora Festiva*<sup>94</sup> e um mapa datado entre 1758 e 1760, temos registros da construção do edifício ao lado do Paço – ou seja, em localização distinta da Ópera Velha, que se situava na Rua da Alfândega – e da representação de três óperas (CAVALCANTI, 2004, p. 174).

O folheto *Epanafora Festiva* nos permite ainda identificar, além da localização deste teatro e dos espetáculos executados, alguns aspectos da produção artística tanto no que se refere à organização quanto às características qualitativas das obras representadas:

<sup>92</sup> Encontramos a data de 1769 para o incêndio na nota XXXVII do Prefácio de Noronha Santos às Memórias do Pe. Perereca (1981) e em outros autores que se remetem à Ópera Velha (SANTOS, 1981, tomo I, p. 85). No entanto, Budasz (2005) menciona o ano de 1776 para este evento, apesar de ter se baseado nas informações de Cavalcanti, que também informa a data de 1769. Também Cardoso (2008, p. 173) refere-se a esse incêndio como ocorrido “[...] nos idos de 1776”. Em publicação posterior, de 2008, Budasz (Apêndice 1, p. 184-199) organiza uma cronologia do teatro em música no Brasil, do início do século XVIII à vinda da corte portuguesa, na qual apresenta a data de 1769 para a representação de *Encantos de Medéia*, ocasião em que o teatro teria se incendiado. Para tal informação, este autor utiliza como referência os escritos de Moreira de Azevedo, de 1877.

<sup>93</sup> É comum encontrarmos também a grafia de Manuel Luís, ou ainda, Manuel Luiz.

<sup>94</sup> *EPANAFORA festiva, ou relação sumária das festas, com que na cidade do Rio de Janeiro capital do Brasil se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo Príncipe da Beira Nosso Senhor*. Lisboa: na Oficina de Miguel Rodrigues, 1763.

Sobre hum teatro, que se construiu na praça contigua ao Palácio de residência dos Governadores, se derão ao povo tres Operas a custa de homens de negocio [...] havia alli huma decoraçãõ soberba, que as vistas eram naturalissimas, a orquestra numerosissima, e as personagens excelentes na Musica, e peritos na arte de representar [...] (folha 197, p. 27 *apud* PEREIRA, 2001, p. 670).

Por meio de outro documento,<sup>95</sup> que também se refere aos festejos pelo nascimento de D. José - o primogênito de D. Maria I, podemos identificar a quantia gasta pelos comerciantes cariocas para a execução das óperas, respectivamente nos dias 2, 5 e 8 de junho de 1762. Sabendo do gasto da vultosa quantia de 8.000 cruzados, ou 3 contos e 200 mil réis, Almeida Cardoso (2006, p. 59-60) conjectura uma venda numerosa de ingressos, considerando cada entrada no valor de 320 réis (“uma pataca”).<sup>96</sup> Assim, neste documento identificamos:

[...] tres Operas, para o que se armou de novo, e fez huma grande casa na Praça desta Cidade, à custa dos homens de Negocio, e nella se executarão belissimamente nas noites dos dias dous, cinco e oito de Junho: as vistas, e vestidos não podiam ser mais ricos e preciosos; a orquestra e musica foy numerosa; e o concurso em todas as tres noites foy numerosissimo, pois se encherão todos os camarotes, e platea; e só neste divertimento se gastou mais de oito mil cruzados (*Relação dos obsequiosos festejos...*, folha 183, p. 21 *apud* PEREIRA, 2001, p. 669-670).

---

<sup>95</sup> Almeida Cardoso (2006, p. 59-60) também identifica esse outro documento lisboeta intitulado *Relação dos obsequiosos festejos, que se fizeram na Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, pela plausível notícia do nascimento do sereníssimo senhor Príncipe da Beira o senhor d. José no ano de 1762, oferecida ao nobilíssimo Senado da mesma cidade, que tão generosamente concorreu para estes grandes festejos, em que se empenhou a sua fidelidade, e desempenhou o seu afeto, por um seu cidadão e anônimo* (Lisboa: na oficina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763). Há uma cópia deste na Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional-RJ sob o código 23, I, 5, n. 23.

<sup>96</sup> Sobre o valor sugerido, Almeida Cardoso demonstra suas conclusões por meio de relatos da época, realizando as conversões de valores entre as moedas existentes; desta forma, o autor conjectura o valor de 320 réis para a entrada (p. 49), confirmando-o, posteriormente, de acordo com o relato do viajante inglês James Vaux (p. 83). Ainda de acordo com este relato, o autor identifica um valor diferente para os camarotes reservados aos grupos, equivalente a seis vezes a importância do ingresso para a platéia, independente do número de pessoas.



Em 1772, ao final de um arrendamento para o empresário Luís Marques Fernandes, a Casa da Ópera Nova é doada pelo Pe. Boaventura a seu irmão Luís Dias de Souza. A partir de 1775, durante o governo do Marquês do Lavradio, a casa passa a ser administrada exclusivamente por Manoel Luiz Ferreira, funcionando sob sua direção até 1812.

Entre os dez anos de seu governo (1769 e 1779), o vice-rei Marquês do Lavradio, que havia sido transferido para o Rio de Janeiro após uma gestão de grandes realizações em Salvador, privilegiou o desenvolvimento das artes.<sup>97</sup> Mattos nos mostra que ele:

[...] procurou embelezá-lo [o Rio de Janeiro]: abriu novas ruas, construiu chafarizes novos, e restituiu à cidade lazeres condizentes com a sua própria personalidade festeira. Passando a viver em ambiente onde as celebrações religiosas eram particularmente importantes no contexto social, não esquecia o marquês das realizações profanas a que se habituara em Salvador (MATTOS, 1997, p. 24).

Na figura 3, observamos à esquerda o edifício da Ópera Nova que, apesar de não se destacar em meio às outras construções, possuía uma localização privilegiada, situada em uma travessa do Paço.



**Fig. 3** Ópera Nova no Largo do Paço em pintura de Debret (FBN-RJ).

**Fonte:** SCHWARCZ, 2002.

<sup>97</sup> Manoel Luiz Ferreira, graças também ao apoio do vice-rei, amealhou fortuna, “acumulando um patrimônio significativo de 21 imóveis, dentre os quais o prédio do teatro” (CAVALCANTI, 2004, p. 174).

Cavalcanti afirma que, sobre este teatro, não encontramos descrição tão minuciosa quanto àquela que fora deixada por Pierre Sonerrat sobre a Ópera Velha,<sup>98</sup> mas destaca alguns relatos de outros viajantes:

O francês Louis Antoine Bougainville, que esteve na cidade do Rio de Janeiro entre 28 de junho a 15 de julho de 1766, referiu-se à sala do teatro dizendo ser “assaz bela”. O pastor F. L. Langstedt, com breve estada no Rio (30 de abril a 3 de junho de 1766), descreveu a Casa da Ópera como “razoavelmente bem construída e espaçosa” (CAVALCANTI, 2004, p. 176).

Em 1813, a Ópera Nova é substituída pelo Real Teatro de São João,<sup>99</sup> bem maior e mais imponente, inspirado no Teatro São Carlos de Lisboa, pois o Teatro Régio<sup>100</sup> já não era suficiente para as demandas da Corte.



**Fig. 4** Real Teatro de São João (FBN).  
**Fonte:** SCHWARCZ, 2002.

<sup>98</sup> Relato mencionado às páginas 49 e 50.

<sup>99</sup> Ressaltamos aqui que este teatro é inaugurado no Rio de Janeiro. Não confundir com seu homônimo, o Teatro São João de Salvador, no mesmo período.

<sup>100</sup> Denominação posterior da Casa da Ópera ou Teatro de Manuel Luiz.

Destacamos ainda que a localização da Ópera Nova próxima ao Paço, ou seja, próxima ao centro da cidade, refletia a nova organização do espaço urbano, com uma importância cada vez maior do centro político, religioso e econômico da cidade, que culmina com a chegada de D. João VI.

### 1.2.3 – A música dramática e a música no teatro

Retomando a questão inicialmente levantada sobre o uso da palavra “ópera”, Prado (1993) afirma que “[...] no contexto nacional, como no português, aplicava-se, senão a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade”. Nesse sentido, os “dramas para música” de Metastásio facilitavam a montagem do espetáculo, uma vez que eram compostos de poucas personagens (geralmente, seis ou sete), ações concentradas em espaço e tempo e, ainda, podiam ser simplesmente lidos como libretos ou alternar trechos falados e cantados.

De acordo com Cavalcanti (2004, p. 172), para esse período, a palavra “ópera” “[...] significava também peça de teatro, quer fosse dramática, cômica-trágica, ou comédia;<sup>101</sup> e “casa de ópera”, o mesmo que teatro, ou melhor, casa de teatro público”. Corroborando com as idéias de Budasz, o autor indica que o termo não era necessariamente usado para obras essencialmente musicais.

Durante o século XVII, não se tem notícia na colônia da apresentação de óperas no sentido moderno do termo, ou seja, a encenação de um enredo integralmente posto em música. Mesmo no século XVIII, além do modelo das óperas de Antônio José da Silva, com diálogos falados e poucos números musicais, não era incomum encenarem-se libretos operísticos sem qualquer emprego da música, funções que eram mesmo assim denominadas “óperas” (BUDASZ, 2006, p. 20).

---

<sup>101</sup> Para maiores informações acerca dos diferentes gêneros dramáticos presentes na prática brasileira no período estudado, consultar a tabela organizada por Budasz de acordo com as definições de dicionários portugueses e espanhóis (2008, p. 20-21). O autor destaca quatro gêneros principais: ópera, tragédia, comédia e *entremez*.

Acerca das atividades na época do padre Boaventura temos poucas informações. Uma delas é o relato do viajante Bougainville que, em 1766,<sup>102</sup> a convite do vice-rei Conde da Cunha, assistiu a um espetáculo no teatro do Pe. Boaventura. Segundo informações de Cavalcanti (2004, p. 176), tal relato se reportava à Ópera Nova, que nessa época ainda era de propriedade do referido padre.<sup>103</sup> De acordo com Bougainville:

Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais<sup>104</sup> (BOUGAINVILLE *apud* ANDRADE, 1967, v. 1, p. 63).

Por outro lado, como já dissemos, foi em 1747 – data anterior às primeiras referências aos teatros do padre Boaventura – que encontramos informações quanto à realização da ópera *Filinto exaltado*, no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, baseadas em relato que indica a excelência da música executada (MATTOS, 1997, p. 206).<sup>105</sup> O libreto desta obra – que integra o quarto volume do *Theatro Comico Portuguez ou Colecção das Operas Portuguezas*, “que se representarao nas casas dos theatros publicos

---

<sup>102</sup> Como já citado, Cavalcanti nos dá a data exata da visita desse francês ao país entre 28 de junho e 15 de julho de 1766.

<sup>103</sup> Apesar da maior parte dos autores afirmarem que este relato se destina a um espetáculo na Ópera Velha, nosso maior interesse é destacar o que diz Bougainville. Lembramos que a Cavalcanti é possível relacionar esse relato com a Ópera Nova, uma vez que ele situa a existência desta sala em período anterior ao comumente identificado.

<sup>104</sup> O padre Boaventura costumava arrendar seus teatros e reservar lugares para si, para que pudesse apreciar os espetáculos. Além disso, também participava como regente de orquestra e “de quando em quando subia ao palco para cantar lundús e dansar o fado” (SILVA, 1938, p. 20). Acerca deste relato de Bougainville, Almeida Cardoso (2006, p. 71) afirma que se trata da descrição mais citada em obras de história geral ou obras especializadas em música. Entretanto, este autor chama a atenção para a diferença que existe entre dois textos impressos (1771 e 1772), pois somente na última versão é que aparece o adjetivo “mauvais” para “orchestre”, que nos leva a identificar a atividade no Rio de Janeiro como incipiente. Da mesma forma, o autor atenta para a tradução do adjetivo “divins” por “divinos”, o que nos permitiria dar “[...] à execução musical um caráter de aprazamento”. Texto original: [...] *dans une salle assez belle, y voir les chefs d'œuvre de Métastasio représentés par une troupe de mulâtres, et entendre ces morceaux divins des grands Maîtres d'Italie, exécutés par un orchestre que dirigeait alors un Prêtre bossu en habit ecclésiastique.*

<sup>105</sup> Isidoro da Fonseca, *Júbilos da América*, Rio de Janeiro, 1747, p. 21 *apud* Mattos. Em período anterior a essa representação, Budasz (2008, Apêndice 1) relata a realização de comédias no Rio de Janeiro em 1728 em comemoração ao duplo casamento dos príncipes portugueses e espanhóis, de acordo com informação contida em Carta de Luís Vahia Monteiro (1728) mencionada por Múcio da Paixão (1936).

do Bairro Alto, e Mouraria” (1761, v. 4, p. 3-115) – nos permite identificar 26 números musicais, entre árias, duetos, um *minuete*, um quarteto, os coros inicial e final e, ainda, os recitados.<sup>106</sup>

Cranmer<sup>107</sup> identifica esta obra como uma tradução bastante próxima do texto de Metastásio para a ópera *Siroe*<sup>108</sup> (1726). Pela comparação dos libretos é possível verificar que até mesmo os números musicais coincidem, entretanto, identificamos uma diferença significativa, qual seja o acréscimo dos personagens cômicos, denominados *graciosos*<sup>109</sup> – uma prática comum às adaptações dos libretos para o gosto português. Tal estrutura nos remete às obras do Judeu, já descritas anteriormente, e também à tradição portuguesa vigente à época, revelando certa consonância do meio musical brasileiro com as respectivas atividades portuguesas.

No teatro da Ópera Velha, podemos citar as constantes referências à presença das obras do Judeu. De acordo com Azevedo (1956, p. 19), o Pe. Boaventura “nutria fanática paixão” por tais obras. Silva (1938, p. 20) ainda nos fornece uma lista das peças representadas: *O labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu*, *As guerras do Alecrim e da Mangerona*, *A vida de D. Quixote*, *O precipício de Faetonte* e *Os encantos de Medéia*. Budasz (2005) faz a comparação desse teatro com o teatro do Bairro Alto em Lisboa; segundo ele, “semelhantes em tamanho e repertório”.<sup>110</sup>

Já no teatro que foi assumido por Manoel Luiz Ferreira em 1775, permanece a referência às representações das obras do Judeu, mas também são citadas as óperas *Pietà d'Amore*, de Giuseppe Milico (1739-1802), e *L'Italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa, traduzidas para o português (AZEVEDO, 1956, p. 19). Mattos (1997, p. 27) ainda acrescenta o nome da ópera *Il matrimonio segreto*, também de Cimarosa, e cita a presença de obras de outros compositores como Niccolò Jomelli, muito apreciado em Portugal.

Neste teatro, foi também possivelmente encenada, em 1778, a ópera *Zára*, de autor desconhecido. Uma parte de contrabaixo desta obra foi localizada por Curt Lange e

---

<sup>106</sup> Lembramos que os conjuntos recebiam a designação de ária a 2 (o mesmo que dueto), ária a 3 (terceto) e assim por diante. E ainda que recitado, neste período, fosse o termo português para recitativo *accompagnato*.

<sup>107</sup> Informações por meio eletrônico em 10 de junho de 2008.

<sup>108</sup> Primeira representação no Carnaval de 1726 em Veneza.

<sup>109</sup> Foram acrescentados três desses personagens cômicos: Pedreneira, Desenfado e Macaco.

<sup>110</sup> *The opera velha was similar in size and repertory to Lisbon's Bairro Alto theatre* (BUDASZ, 2005).

em uma nota no frontispício, anotada por um copista ou por quem possuía o material, podemos ler: “Representada no Rio de Janeiro em 18 de novembro de 1778”. Também nesta página de rosto, identificamos a instrumentação, composta por violinos, oboés, trompas, violas e o próprio baixo.<sup>111</sup>

Cavalcanti (2004, p. 142) identifica outras obras dramáticas executadas nos palcos do Rio de Janeiro,<sup>112</sup> dentre elas: *Santa Catarina*, em maio de 1748; *Didone abbandonata*, de Tommaso Traetta (1727-1779), em 1765; neste mesmo ano, *Sírio reconhecido* e *Adriano na Síria*; *Oratório a São João*, em maio de 1782; no mesmo mês, *La buona figliuola*, de Niccolò Piccinni (1728-1800); e, sem especificar as datas, cita ainda: *Chiquinha*,<sup>113</sup> *Desertor francês*, *Desertor espanhol*, *Encantos de Circe*, *Italiana em Argel*, *Italiana em Londres*, *Romeu e Julieta*, *Nina e Piedade do Amor*.

Em recente publicação, Budasz (2008, Apêndice 1) apresenta uma cronologia do teatro em música no Brasil entre o início do século XVIII e a chegada da família real portuguesa. Por meio desta, confirmamos a representação no Rio de Janeiro das obras já anteriormente mencionadas por Cavalcanti, bem como a representação de *Filinto Exaltado* (1746); do *Oratório de Santa Helena*, realizado em 1750, durante as festividades pela inauguração do Convento da Ajuda;<sup>114</sup> e de *Encantos de Medéia*, na Ópera Velha em 1769. O autor menciona ainda o relato de Bougainville (1771), que nos remete à representação de obras de Metastasio e a peças de mestres italianos em julho de 1767, além da representação

---

<sup>111</sup> Ainda no Acervo Curt Lange, identificamos sua transcrição de um trecho da partitura orquestral para esta obra, contendo somente as indicações de onde estaria presente o canto. Dentre os outros fragmentos operísticos que teriam pertencido ao musicólogo, a princípio, não existem referências diretas quanto às representações no Rio de Janeiro. Somente em uma entrevista, concedida a um jornal, ele se refere aos fragmentos, na época, “recentemente encontrados” da já mencionada *Zára* e da ópera *Dido Abandonada*, atribuindo esta última ao compositor Pedro Antonio Avondano e admitindo uma possível estréia no Rio de Janeiro, uma vez que, segundo Lange, esta obra não era conhecida “[...] nos anais de Portugal”. Ele ainda acrescenta ser curioso notar que tal ópera não correspondia ao libreto original italiano de Pietro Metastásio, afirmando: “Trata-se de uma adaptação ao português, com o acréscimo de três personagens cômicas, todas elas de côr” (Sub-série 10.10 – Recortes da Imprensa).

<sup>112</sup> Para uma visão geral da listagem, consultar em Cavalcanti (2004) o anexo I, item II – Obras e profissionais da arte cênica, às páginas 412 e 413.

<sup>113</sup> De acordo com Budasz (2008, Apêndice 1): *Cecchina* ou *La buona figliuola*.

<sup>114</sup> Sobre esta festividade ver tópico 1.2.1.

da comédia *Esganarelo, ou O casamento por força?*, em 21 de abril de 1792<sup>115</sup> e de *A vida de Dom Quixote*, na Ópera Nova, antes de 1808.<sup>116</sup>

Outros documentos relevantes utilizados por Budasz para identificar as obras representadas no período foram o Diário de Governo do Morgado de Mateus (1765), o qual permite acrescentar a representação de outras duas obras no ano de 1765, *Precipícios de Faetonte* e *Alexandre na Índia*; e a descrição das Companhias Líricas, em atividade no Rio de Janeiro antes de 1808, por Manuel Joaquim de Meneses. De acordo com este último, entre 1778 e 1790, foram encenadas em português, na Ópera Nova, as seguintes obras: *Chiquinha*, *Italiana em Londres*, *Italiana em Argel*, *Piedade de amor*, *Labirintos de Creta*, *Variedades de Proteu*, *Precipícios de Faetonte*, *Alecrim e Mangerona*, *Encantos de Circe* e *Dom João de Alvarado*. Da mesma forma, entre 1790 e 1808, teriam sido representadas *Nina*, *Desertor francês* e *Desertor espanhol*, igualmente traduzidas para o português. Várias das obras foram anteriormente mencionadas por Cavalcanti, porém, sem a identificação das datas.

Budasz ainda acrescenta a crônica de Moreira de Azevedo, de 1877, que nos remete à presença, também na Ópera Nova, após 1776, das peças do Judeu e Molière, além da referência a “mágicas e cantorias”. Neste documento, encontramos ainda os seguintes títulos: *As astúcias de Escapim*, *O convidado de pedra* e *Ígnez de Castro*.

Retornando à atuação de Manoel Luiz Ferreira<sup>117</sup> como diretor da Ópera Nova, destacamos que contava com a simpatia do vice-rei marquês do Lavradio, tendo-o acompanhado já em Salvador. Assim, mostrando-se um grande empreendedor, enriqueceu como diretor do teatro, alugando-o, por exemplo, para a solenidade de posse de vice-reis. Silva cita a descrição que Melo Moraes Filho faz do teatro:

De um vasto salão, formando a platéia, circulado de duas ordens de camarotes que terminavam na boca de cena, constituía-se o famoso teatro da colônia, iluminado por arandelas e lustres de cristal, destacando-se à direita, ampla e ornamentada, a tribuna do vice-rei, cujas cortinas, de

<sup>115</sup> ALMEIDA, J. R. Pires de (1909) *apud* BUDASZ (2008).

<sup>116</sup> MORAIS, Mello (1898) *apud* BUDASZ (2008).

<sup>117</sup> Segundo os relatos, ele chega a receber os títulos militares de coronel e brigadeiro (MATTOS, 1997), informação que confirma seu destaque na história.

damasco e ouro, eram encimadas pelo escudo real e os dragões de Bragança. Adornado de vistosas bambinelas, sobressaía no acanhado palco um riquíssimo pano de boca, pintado pelo pardo Leandro Joaquim [ca. 1738-ca. 1798], artista de reputação célebre e seu principal cenógrafo<sup>118</sup> (SILVA, 1938, p. 23).

Pacheco (2007) menciona os estudos de Mattos (1997), indicando alguns artistas que atuaram no Teatro de Manuel Luiz, entre eles: Luís Inácio Pereira, Geraldo Inácio Pereira e a Lapinha.

No governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), encontramos ainda referências a uma companhia de teatro sob a direção do tenente coronel de milícias, Antônio Nascentes Pinto, que teria estudado na Itália (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 67). Dessa companhia fariam parte os três artistas citados anteriormente e ainda o baixo João dos Reis Pereira. Mattos (1997, p. 27) afirma que esses artistas e músicos teriam atuado em um pequeno teatro de “amadores”, localizado em frente à Rua do Passeio.<sup>119</sup> Neste local, ouvia-se Cimarosa, Paisiello e compositores com os quais Nascentes Pinto entrara em contato na Itália; tais obras seriam encenadas posteriormente na Ópera Nova.

Paixão confirma entre os artistas do tempo de Ferreira:

[...] os actores Lobato, Manoel Rodrigues, Ladislau Benevenuto, o gracioso mais festejado da época, notavel pelas suas facécias, José Ignacio da Costa, conhecido pelo *Capacho*, e as actrizes Joaquina Maria da Conceição, mais conhecida pela *Lapinha*, Francisca de Paula, Luisa, Rosinha, que dansava na perfeição o Miudinho, o Sorongo e o Corta-jaca, Maria Joaquina ou Jacyntha, por antonomazia a *Marucas*, e outros cujos nomes cahiram em olvido (PAIXÃO, 1936, p. 82).

---

<sup>118</sup> De acordo com os estudos de Andrade (1967, p. 67), lembramos que após a chegada da Corte, o teatro passa por reformas, ganhando mais camarotes, decoração mais luxuosa e um pano de boca pintado pelo artista português José Leandro de Carvalho (?-1834), representando a Baía de Guanabara. Assim, adquire o *status* de Teatro Régio.

<sup>119</sup> Araújo (2006) confirma a existência desse teatro na Rua do Passeio e cita outro menor, localizado no campo da Ajuda (atual Cinelândia), onde se representou um drama de Alvarenga Peixoto (1744-1793), *Enéias no Lácio*.



Por meio das memórias de Manuel Joaquim de Meneses, em manuscrito de c. 1850, confirmamos a presença dos artistas já mencionados e identificamos alguns outros nomes.<sup>120</sup> Assim, ao se referir ao período posterior ao vice-reinado de Luís de Vasconcelos, ou seja, após 1790, este autor apresenta relevantes informações acerca do repertório e dos intérpretes.

Com a retirada de Luís de Vasconcelos, continuou o impulso dado ao teatro nos vice-reinados de seus sucessores, e novos cantores e cantoras foram aparecendo, bem como novas peças líricas, e entre elas, *Nina Desertor francês* e *Desertor espanhol*, também traduzidas; até que chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deu novo impulso ao teatro. Além dela existiam as cantoras Francisca de Paula, Maria Jacinta, Genoveva, Inês e Maria Cândida; entre os cantores, Manuel Rodrigues Silva, Ladislau, Luiz Inácio e Geraldo, músico excelente que ainda existe, e o célebre baixo profundo João dos Reis. Com esta companhia foram à cena *Semíramis*, *Julietta e Romeu*, *Barbeiro de Sevilha*, *Ouro não compra amor* ou *Louco em Veneza*, outras peças que talvez hoje dificilmente vão à cena e estas peças eram executadas em italiano, não só porque já não existia Nascentes Pinto, como porque o gosto já era diverso (MENESES, c. 1850 *apud* BUDASZ, 2008, p. 114, grafia atualizada como no original).

Sobre a atuação da Lapinha nos teatros do período seremos mais específicos no capítulo a seguir. Entretanto, admitimos ser já relevante identificar sua ligação com as atividades do poeta árcade Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814),<sup>121</sup> diante da afirmação de que “[...] o poeta consagrava os seus ocios aos folguedos da musa” (PAIXÃO, 1936, p. 82). A partir desses dados, buscamos mais informações acerca de Alvarenga, identificando sua atuação junto aos teatros da época:

Silva Alvarenga era o mestre, os seus colegas se sujeitavam à sua critica, ao seu bom gosto e conhecimentos profissionaes; e os dramas passaram de

---

<sup>120</sup> Para maiores informações, consultar a transcrição deste documento realizada por Budasz no Apêndice 8 de seu trabalho (2008, p. 248-249). As referências para o documento são: Manuel Joaquim de Meneses. *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808*. Manuscrito de c. 1850. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L. 4, P. 2, n. 20.

<sup>121</sup> Alvarenga formou-se em direito pela Universidade de Coimbra e foi um dos fundadores de uma Sociedade Literária brasileira aos moldes da Arcádia Romana.

seu gabinete a ser ensaiados sob a sua direção em um pequeno teatro e do palco dos amadores iam então ostentar-se publicamente aos olhos dos espectadores da Casa da Ópera, cuja entrada só era vedada aos estrangeiros (PAIXÃO, 1936, p. 81).

Segundo Múcio da Paixão, Silva Alvarenga era estimado pelo marquês do Lavradio, o que nos leva a admitir sua provável colaboração com os artistas do Teatro de Manuel Luiz, confirmando sua participação no cenário artístico carioca.<sup>122</sup> Lembramos também que no teatro de amadores,<sup>123</sup> em que atuou o poeta, foram levadas à cena peças como *Enéas no Lácio* de Alvarenga Peixoto, e a versão traduzida por este autor da tragédia *Méropé*, de Scipione Maffey (1675-1755).

Diante das necessidades da corte, a Ópera Nova passa por reforma, ganhando camarotes e nova iluminação, passando à denominação de Teatro Régio (MATTOS, 1997). Em sua produção, vigorariam então obras de Marcos Portugal. Dentre as importantes estréias, destacamos a ópera *L'oro non compra amore* (17 de dezembro de 1811), deste compositor, e a provável representação da ópera perdida de Nunes Garcia, *Le due gemelle*.<sup>124</sup> Ainda neste teatro, encontramos registros das representações de mais duas obras de autoria de Marcos Portugal, as óperas: *Demofonte*, encenada em 17 de dezembro de 1811, e *Artaserse*, executada em 17 de dezembro de 1812, dia em que se comemorava o aniversário natalício de D. Maria I; ambas as obras apresentavam libreto de Metastásio (KÜHL, 2003, p. 5). No entanto, notamos que na Cronologia organizada por Kühl, tanto a ópera *Demofonte* quanto *L'oro non compra amore* foram representadas no mesmo dia e

---

<sup>122</sup> Destacamos que este poeta foi professor de retórica do Pe. Nunes Garcia. Ver tópico 3.3.

<sup>123</sup> Esse teatro é provavelmente aquele a que se referiu Cleofé de Mattos, onde possivelmente atuou o elenco dirigido por Nascentes Pinto.

<sup>124</sup> Andrade (1967, v. 1, p. 68-69) nos informa a data de 1809 para a representação, baseando-se em um documento datado de 3 de dezembro deste ano enviado da Fazenda de Santa Cruz, no qual o Conde de Linhares relata para o Conde de Aguiar a contrariedade do príncipe regente ao verificar que “[...] a bela peça em música composta pelo padre José Maurício para ser posta em cena no agosto dia dos anos de S. M. a Rainha Nossa Senhora, tem sido tão pouco ensaiada e com tal negligência, que se faz muito difícil o poder ser a mesma bem e dignamente executada”. Entretanto, Mattos (1997, p. 80, 236 e 379) discorda das conclusões de Andrade afirmando que “um pouco de reflexão” nos faz identificar a execução das “composições datadas do mesmo ano”, ou seja: *Ulisseia, drama eroico* ou *O Triunfo da America*. Essa mesma autora sustenta que a ópera foi composta entre 1813 e 1821, por encomenda de D. João para ser executada no Real Theatro São João (MATTOS, 1970, p. 379). Verificamos ainda que Manuel de Araújo Porto Alegre (artigo de 1856) declara que a ópera teria sido escrita para o Real Teatro de São João, ou seja, após 1813 (BUDASZ, 2008, p. 115).

ano, assim verificamos se tratar de um equívoco proporcionado por fonte secundária,<sup>125</sup> uma vez que o libreto de *L'oro...* comprova a sua representação na data acima mencionada.

Porém logo fica evidente a necessidade da construção de um novo teatro e, em 1813, com a abertura do Real Teatro de São João, Ferreira encerra as atividades de sua casa de espetáculos. É então que encontramos Fernando José de Almeida à frente do projeto e da direção do Real Teatro. Para a sua inauguração, encenou-se *O Juramento dos Numes*<sup>126</sup> de Bernardo José de Souza Queiroz,<sup>127</sup> autor igualmente de *entremezes*, como o *Entremez da Marujada*, que restaram como documentação do estilo musical-dramático da época.

Observando ainda a localização deste teatro, mais uma vez identificamos mudanças na configuração urbana, no início do século XIX. Desta forma, a construção do São João indica um retorno à antiga zona do Campo de São Domingos (região da atual praça Tiradentes),<sup>128</sup> ocorrida por conta da expansão da cidade. Pacheco (2007, p. 47) faz referência ainda à existência de outros dois teatros particulares: “o ‘Teatrinho’ construído em 1815 por uma sociedade de negociantes ricos na praça do Rocio e o teatro de M. Luiz de Souza Dias, construído em 1820”, mas afirma que são necessários maiores estudos sobre esses teatros. Darcy Damasceno, em anotações sobre os teatros cariocas do século XIX, confirma a existência do ‘Teatrinho particular’ (1815), situado ao lado do Teatro São

---

<sup>125</sup> A data mencionada para a representação de *Demofonte* foi sugerida no trabalho de J. de Vasconcellos já em 1870 e, posteriormente, reproduzida por outros autores.

<sup>126</sup> Kühl (2003, p. 18) atenta para a confusão existente com relação aos dados desta apresentação, principalmente, no que concerne à autoria de sua música. Autores como Carvalhães (1910) e Vieira (1900), aos quais acrescentamos Paixão (1936), identificam Marcos Portugal como o compositor responsável pela música para este drama. Segundo Kühl, a análise dos libretos e partes musicais dessa obra desfaz esse equívoco, uma vez que há a indicação da autoria de Queiroz. Lembramos ainda que, nessa noite de inauguração do Real Teatro, foi levada à cena a peça dramática *O Combate do Vimeiro*.

<sup>127</sup> Segundo Budasz (2005), “a última vez que se ouviu falar sobre Souza Queiroz foi em 1829” (*the last notice about Souza Queiroz appeared in 1829*). Encontramos também seu nome escrito como Bernardo José de Sousa e Queirós. Aproveitamos para lembrar que este compositor foi o autor dos *entremezes*: *Os doidos fingidos por amor* (manuscrito na Escola de Música da UFRJ) e *Entremez da Marujada* (manuscrito no Paço Ducal de Vila Viçosa); e ainda da ópera *Zaira*, a mais antiga ópera composta no Brasil cuja partitura sobrevive e que foi restaurada por Budasz. Este autor (2005) admite a sua representação em 17 de dezembro, em comemoração ao aniversário de D. Maria I, em um ano entre 1809 e 1815.

<sup>128</sup> A região do Campo de São Domingos, conhecida ainda hoje por Campo de Santana, correspondia a uma parte nova da cidade, portanto, “menos adensada” (PEREIRA, 2003, p. 1279).

João;<sup>129</sup> bem como um teatro ‘por Luís de Sousa Dias’, para o qual ele apresenta duas possíveis datas, 1820 e 1825.<sup>130</sup>

Como podemos observar na Cronologia da Ópera no Brasil, organizada por Paulo Kühn (2003),<sup>131</sup> após a inauguração do São João, as obras dramáticas de Marcos Portugal são aquelas mais freqüentemente executadas. Assim, verificamos uma “invasão” da obra rossiniana somente a partir de 1819, ano em que temos referência à primeira representação de uma ópera de Rossini no país, *Tancredi*. Também pela Cronologia, identificamos até a inauguração do São João em 1813, a representação de outras seis óperas ou obras ocasionais no Teatro Régio, além das três óperas já mencionadas de Marcos Portugal, e da ópera perdida de Nunes Garcia. Estas seriam: *L’Italiana in Londra* (Cimarosa) e *Pietà d’Amore* (G. Milico), ambas em 1808; *Ulissea* e *O Triunfo da América*, de Nunes Garcia, respectivamente, em 1809 e 1810; *A união venturosa* (Fortunato Mazziotti), em 1811; e *A verdade triunfante* (autoria desconhecida), em 1811.<sup>132</sup>

Sobre o compositor Marcos Portugal, que chegara ao Brasil em 1811, assumindo posteriormente a direção de ópera do Teatro São João, Ricardo Bernardes identifica que:

Curiosamente, não temos notícias de óperas suas compostas no Brasil. As aqui representadas eram, quando muito, remontagens ou adaptações de obras mais antigas, como atesta o exemplo de *A Saloia Enamorada*, de 1812, adaptada para execução na Real Fazenda de Santa Cruz, para uma companhia de atores negros” (BERNARDES, 2002, p. XII).

---

<sup>129</sup> Lembramos que o Teatro São João localizava-se próximo ao Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes. Este teatro foi destruído por incêndio em 1824, reconstruído e reinaugurado em 1826, então como Teatro São Pedro de Alcântara. Em 1838, foi arrendado por João Caetano, sendo este mesmo artista responsável pela sua reconstrução em 1857, após sofrer dois incêndios (1851 e 1856). Em 1929, o prédio foi demolido e reconstruído somente na década de 80. Assim, o atual Teatro João Caetano em nada nos lembra o que um dia foi o Real Teatro de São João.

<sup>130</sup> Darcy Damasceno (1922-1988), poeta, crítico e tradutor, trabalhou na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro entre 1951 e 1982. Deixou diversas anotações acerca dos teatros no Rio de Janeiro, principalmente, no século XIX. Dentre essas casas de espetáculo, ele faz referência ao Teatro de São João, aos dois teatros que mencionamos no texto e a pelo menos outros seis estabelecimentos em atividade já nas décadas de 20 e 30 (Divisão de Manuscritos, FBN-RJ, Documento 26, 2, 123).

<sup>131</sup> Disponível em endereço eletrônico: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.htm>>.

<sup>132</sup> Kühn menciona ainda a representação, em 1812 na Quinta da Boa Vista, de *A Saloia Enamorada*, de Marcos Portugal.

Quanto à atuação dos negros e mulatos na música e no teatro, Budasz (2005) relata como norma a presença de atores e cantores negros nas companhias da segunda metade do século XVIII. Este autor afirma que, um século antes, os escritos de Gregório de Mattos (1633-1696) já mostravam que as artes eram negócios de artistas negros e mulatos.

No próximo capítulo de nosso trabalho, destacaremos ainda a participação feminina nas representações artísticas no Brasil Colonial. A esse respeito, Cavalcanti (2004, p. 413-414) oferece uma lista de pelo menos dez mulheres atuantes no final do século XVIII e início do XIX, dentre as quais identificamos a presença de Lapinha. Por meio da atuação desta cantora, pretendemos identificar outras evidências do repertório musical dramático com relação ao período estudado.

## **CAPÍTULO II – A PARTICIPAÇÃO FEMININA**

### **2.1 – Mulheres músicas no Brasil Colonial**

Ao mencionar os aspectos da educação infantil no fim do período colonial brasileiro, Maria Beatriz Nizza da Silva já destaca a diferenciação existente entre os gêneros. Assim, quando se refere à educação da menina, a autora afirma que “[...] certamente começava a ajudar nas lides domésticas, podia aprender a costurar e bordar e raramente tinha em casa algum clérigo ou preceptor que lhe ensinasse a ler, escrever e contar” (SILVA, 1993, p. 13). Desta maneira, identificamos que a educação recebida pelas mulheres visava, essencialmente, à preparação para o casamento e para a constituição de uma família. Assim, nesse período, a mulher apresentaria duas funções primordiais: “ser a guardiã da economia doméstica e a mentora dos filhos” (SILVA, 1993, p. 22).

No que diz respeito à visão da sociedade com relação ao casamento e à função das mulheres como donas-de-casa e mães, Mary del Priore identifica que:

A desigualdade dogmática imposta pela Igreja entre o homem e a mulher casados estendeu-se às mulheres, que se dividiam entre certas e erradas. Assim, tanto as casadas quanto as solidamente concubinadas confinavam-se mais à família e à casa, para diferenciarem-se da outra, solteira e mundana, que ‘usasse mal de si’. O discurso sobre o perigo e os pecados das luxuriosas permitiu um melhor confinamento da mulher enquadrada e um maior isolamento daquela desregrada, valorizando o papel do casamento entre umas e outras. Não por acaso as amancebadas alegavam aos juízes eclesiásticos que ‘viviam como casadas’. O que fazia então a Igreja era racionalizar e combater a luxúria, exaltando a pudibunda e a casta em detrimento da depravada (PRIORE, 1995, p. 187).

A partir deste pensamento moral que permeava os costumes da sociedade na época, passamos a questionar os fatores envolvidos na participação feminina na música e nas representações dramáticas no Brasil, em período já relacionado no capítulo anterior, ou seja, entre o século XVIII e início do XIX. Após desenvolver um estudo sobre essa

presença feminina, principalmente, das mulheres negras ou suas descendentes na “música antiga brasileira (séc. XIX)”, Antônio Carlos dos Santos afirma:

Podemos adiantar que a história da música ainda resguarda uma postura conservadora, que transforma a participação das mulheres em meras citações. É a conspiração do silêncio de um mundo culturalmente masculino e épico, que tende a ignorar a presença feminina no meio musical do Brasil Colônia. Ainda hoje, tentamos recuperar a obra de grandes músicos do nosso passado colonial, pouco conhecidos e pesquisados, se pensarmos na grandeza deles. Mas também é de responsabilidade dos pesquisadores acrescentar, com suas pesquisas, todo tipo de informação sobre a participação das mulheres públicas na música: nomes de mulheres que participavam das confrarias ou emprestavam seus serviços como copistas, que para exercer esta função, detinham um profundo conhecimento teórico e prático da música. Podemos também pensar sobre os grupos musicais que cantavam nos mosteiros femininos, e os participante [sic] dos elencos das óperas que foram esquecidas no silêncio dos “salões” de música da história (SANTOS, [2002] 2004, p. 343).

Da mesma forma, Pacheco (2006, p. 8), ao identificar a relevante atuação da cantora Joaquina Lapinha e a participação de outras mulheres no cenário musical do Brasil colonial e imperial, reconhece a necessidade de “[...] estudos mais aprofundados sobre estas intérpretes, compositoras e consumidoras de música impressa”. Este autor menciona ainda a referência de Adrien Balbi (1782-1848) a duas mulheres, que apesar de não terem a música como profissão, obtiveram certo reconhecimento por suas atividades, no caso, como compositoras.

Dona Mariana é uma senhora renomada no Rio de Janeiro por sua grande habilidade ao piano, ele mesma compôs belas *modinhas* (p. ccxij).

Senhora Gardiner, filha do médico Francisco Antonio Pereira, e esposa do professor de química da academia militar do Rio de Janeiro. Ela toca piano quase tão bem quando dona Mariana, e compôs também algumas belas *modinhas* (grifos do autor, BALBI, 1822, v. 2, p. ccxij *apud* PACHECO, 2006, p. 8).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Dona Marianna est une dame renommée à Rio-Janeiro pour sa grande force sur le piano; elle a même*

Verificamos que a participação das mulheres nos palcos e mesmo nos salões, onde se executavam concertos privados, corresponde a um dos aspectos mais significativos da prática musical colonial brasileira, em oposição à tradição européia setecentista, na qual predominavam os *castrati*. Entretanto, sabemos que o papel da mulher atuando profissionalmente na música ficou restrito às separações de raça e classe social, sendo assim, enquanto nos concertos privados observamos a participação de “fidalgas” – geralmente, ao piano ou como cantoras –, nos teatros da época, encontramos as “mulheres públicas”.

Esta denominação foi utilizada por viajantes como Louis François Tollenare e Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853). O primeiro, em passagem pelo teatro do Recife em 1817, fez referência às mulatas que se encontravam em camarotes reservados às mulheres, as quais seriam “mulheres públicas [...] pouco sedutoras e ridiculamente exibidas” (TOLLENARE, 1973, v. 3, p. 652 *apud* BUDASZ, 2008, p. 126). Já Saint-Hilaire, em passagem por Vila Rica também em 1817, além de observar a separação por gênero nos camarotes, identificou a presença predominante de atores mulatos, que se maquiavam segundo um costume comum também aos atores brancos da época, ou seja, cobrindo a face com maquiagem branca e vermelha. Budasz menciona ainda que, em viagem posterior a São Paulo, este viajante se refere à presença das “mulheres públicas” no elenco que representou uma peça de Molière e uma farsa (BUDASZ, 2008, p. 126).

Segundo Michelle Perrot, “[...] A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria” (PERROT, 1998, p. 23 *apud* SANTOS, [2002] 2004, p. 344). Assim, mesmo considerando que as críticas dos viajantes deixassem “[...] transparecer algo da sempre-presente percepção sexualmente carregada do homem europeu sobre a mulher brasileira” (BUDASZ, 2008, p. 126), podemos imaginar que a mulher com carreira artística não detivesse uma boa reputação, o que implicaria na restrição desse ofício às mulheres de

---

*composé de jolies modinhas.*

*Madame Gardiner, fille du médecin Francisco Antonio Pereira, et épouse du professeur de chimie de l'académie militaire de Rio-Janeiro. Elle touche du piano presque aussi bien que Dona Marianna, et a composé aussi quelques jolies modinhas.*



cor. Porém, Santos defende que, apesar desta visão discriminatória, a dedicação à atividade artística ainda seria uma forma de ascender na hierarquia social.

Ao se apresentarem nos palcos ou salões da corte e na Capela Real, a mulher negra com ofício de música criou uma ambigüidade no seio da sociedade que a ignorava, a anulava e não a respeitava, passando estas divas da música a serem notadas e aceitas como artistas munidas de sentimento dramático na interpretação das peças musicais, não sendo mais um vil objeto sem individualidade, um território de passagem sem sentimento e feminilidade e sim passando a ser reconhecidas nos locais públicos que freqüentavam.

[...] Para a maior parte das mulheres, acostumadas ao silêncio de uma sociedade patriarcal, ascender na sociedade como artista e ter o reconhecimento público era passar da invisibilidade para a visibilidade. Imaginemos a mulher negra atingindo este status social (SANTOS, [2002] 2004, p. 345).

Destacamos ainda que, ao analisar a inserção dos mulatos na prática artística do período, devemos considerar a disseminação do preconceito racial pela própria historiografia musical brasileira. Assim, autores como Curt Lange, Renato de Almeida, Luiz Heitor e Maria Conceição Rezende, dentre outros, seriam responsáveis pela disseminação de vocábulos impregnados de uma visão racista (SANTOS, 1998, p. 81-85). Desta forma, Santos acredita que a idéia sempre presente da mobilidade social pela participação no meio artístico represente uma maneira de aproximar o homem mulato do homem branco, “[...] fazendo com que o ‘mulato’ acredite na proximidade da ascensão social e que ele passe a pertencer a elite dominante e a distanciar-se do homem negro” (p. 85). Este mesmo autor complementa:

De certa forma o que assistimos desde o período colonial é uma certa manipulação das idéias através de um vocabulário, que classifica grupos na sociedade através de castas com pigmentação diferente, dando a falsa idéia de quanto mais clara for a pigmentação, mais próximo estarão do dominador (SANTOS, 1998, p. 85).

Entretanto, ao relatar as dificuldades enfrentadas pelo Pe. José Maurício relacionadas ao seu ‘defeito de cor’, Santos afirma:

Claramente fica demonstrado que o Padre Mestre não escapou de ser avaliado preconceituosamente, mesmo sua pele sendo de cor mais clara. Esta pigmentação mais clara, no primeiro momento leva o indivíduo acreditar na possibilidade de ascensão social, causando uma divisão e afastamento dos seus antepassados negros, esta ilusão se desfaz, quando no momento oportuno os agentes dominador faz [sic] lembrar a cor da pele do indivíduo, e sua descendência com total menosprezo, caindo pôr terra o mito de democracia racial (SANTOS, 1998, p. 96).

Assim, percebemos que a questão da cor é bastante delicada, pois, mesmo que alguns autores aproximem os mulatos dos brancos pela sua atuação profissional, observamos que o “defeito de cor” nunca deixou de estar presente. Almeida Cardoso (2006, p. 71-2), por sua vez, supõe que a “mulatice do espetáculo” se devia ao aumento da proporção de mulatos na população brasileira colonial, conforme atestam documentos do início do século XVIII.<sup>2</sup> Porém, esse mesmo autor afirma que apesar do “aparente avanço social”, as autoridades procuravam restringir, a quem possuísse tal “defeito”, “[...] o uso de trajes luxuosos, o porte de arma, a ocupação de funções públicas e eclesiásticas”.

Por essa mesma razão, corroboramos com a idéia de Santos ([2002] 2004) de que a presença das mulatas nos palcos bem como a presença de outros músicos mulatos, dentre os quais o Pe. José Maurício,<sup>3</sup> de certa maneira, representassem a importância da carreira musical como um meio de se elevar socialmente. No entanto, Diósnio Machado Neto considera que não devemos incorrer na mesma generalização realizada por Curt

---

<sup>2</sup> José Ramos Tinhorão (2008, p. 27-28) admite que, no início do século XVII, a população brasileira de negros africanos e seus descendentes crioulos e mestiços corresponderia a cerca de 20 mil habitantes. Ele afirma: “Ora, como pouco depois, em 1587, o cronista Gabriel Soares de Sousa calculava, para uma população de 24 mil habitantes da Bahia (em que entrariam 12 mil brancos e 8 mil índios), um total de 4 mil negros (já estimados dois anos antes em 2 mil por Anchieta), não será demais imaginar que, ao terminar o primeiro século da descoberta, andaria entre 15 e 20 mil o número de escravos africanos no Brasil, numa população global de 57 a 60 mil habitantes, dos quais apenas 25 a 30 mil seriam brancos”.

<sup>3</sup> Decidido a se tornar sacerdote, Nunes Garcia enfrentou o preconceito pelo seu “defeito de cor”, dedicando-se aos estudos para a sua formação na carreira eclesiástica durante o ano de 1791. Em 3 de março de 1792, “promovido a ordens” aos 25 anos, o padre celebrou sua primeira missa, no palácio da Conceição (MATTOS, 1997, p. 38-44).

Lange em seus estudos sobre a prática colonialista musical mineira. Segundo o autor, este musicólogo:

[...] defendia a tese de que a música mineira era fruto de uma conjuntura social contratualista-escravocrata resultante da exploração aurífera, basicamente praticada por mulatos como consequência desse modelo produtivo, onde o mestiço era o resultado de uma “nação” inviável para as mulheres brancas de elite. A partir desses pressupostos, forjou uma visão cujo sistema de arrematação de trabalhos baseava-se somente na organização livre dos músicos que, agrupados em corporações, arrematavam festas junto ao Senado da Câmara e das inúmeras Irmandades que se espalhavam nas igrejas da região (MACHADO NETO, 2008, p. 32).

Considerando um alto grau de secularização da sociedade, Lange teria criado a visão de um “mulatismo” dissociado do poder eclesiástico, o que, porém, não correspondia à realidade social. Desta forma, Machado Neto conclui que:

A tese de Lange – sua crença no papel histórico da mestiçagem como agente libertário que modificava internamente os paradigmas de controle, os estamentos e as convenções do absolutismo português – desconheceu que a elite já era mestiça nos primeiros atos da exploração, ou seja, já existia a referência administrativa para governos de fidalgos portugueses traçarem estratégias de controle [...]. Esse fenômeno ainda fervia no caldo de um clero formado na liberdade corrosiva da colônia, desde sempre. Assim, mesmo existindo inúmeras forças que quebravam os formalismos, elas não eram capazes de alterar a essência primordial da vassalagem, logo as estruturas básicas de autoridade e poder que constituíam o sentido social, onde a religião confundia-se com a própria identidade gerada dentro do corpo místico da Coroa, principalmente até 1750.

Como veremos, essa secularização imaginada por Lange era fruto da herança liberal do século XIX e não se sustenta diante da tradicional mentalidade religiosa portuguesa, nem mesmo no consulado pombalino, quando o Estado, mesmo tentando domesticar a Igreja, não protocolou uma ação irreligiosa, apenas tratou de modificá-la [...] (MACHADO NETO, 2008, p. 34-35).

Ainda sobre o “fenômeno do mulatismo”, Machado Neto (p. 292-293) reconhece a preponderância do mulato na prática musical, conforme as descrições de Lange, porém, atenta para o fato de que esta foi uma situação que se estabeleceu, principalmente, a partir de meados dos setecentos. Assim, identifica que, na primeira metade do século XVIII, os músicos atuantes nas Igrejas possuíam, em sua maioria, formação eclesiástica e correspondiam a homens brancos, instruídos e, geralmente, descendentes da elite da terra. Segundo ele, posteriormente:

Ocorreu um processo de “substituição” na área culta que foi mediado por uma articulação complexa, mas que fundamentalmente se consolidou pela doutrina pombalina de eliminação do preconceito de raça para a incorporação produtiva da gente da terra e as modificações nas estruturas dogmáticas e administrativas da religião (MACHADO NETO, 2008, p. 292).

Entretanto, mesmo que a Igreja apresentasse uma reforma em seus padrões administrativos e dogmáticos, verificamos que a inserção do mulato nas atividades artísticas, destacando-se a presença na música, não foi consensual. Como mencionamos anteriormente, os mulatos estavam sempre sujeitos ao julgamento preconceituoso pelo seu “defeito de cor”.

Contudo, ainda que consideremos as alterações sofridas pela Igreja, a fim de se adaptar às modificações ocorridas nas diversas áreas socioeconômico-culturais, observamos uma sociedade dominada por forte religiosidade. Diante desse cenário, justifica-se o pudor da separação por gênero adotada nos teatros brasileiros, nos quais somente os homens freqüentavam a platéia, enquanto havia camarotes específicos para as mulheres. Entretanto, mais uma vez, destacamos que a presença das mulatas nas representações indicava um fator de avanço, principalmente, se considerarmos que em Portugal, durante o reinado de D. Maria I, vigorou uma proibição à presença feminina nos palcos, após o episódio já mencionado do escândalo entre a Zamperini e o filho do Marquês de Pombal.<sup>4</sup> Budasz (2008, p. 126) atesta que essa proibição, “[...] que permaneceu em vigor em Lisboa durante

---

<sup>4</sup> Ver tópico 1.1.1.1 (p. 20).

boa parte da década de 1780, não era observada da mesma forma em todos os domínios portugueses”. Em relato de 1782, o tenente espanhol Juan Francisco de Aguirre menciona a situação brasileira em oposição à portuguesa:

Há no Rio de Janeiro um local destinado à representação de comédias, que os habitantes chamam Casa da Ópera. Apesar de pequeno, esse teatro é bastante adequado ao seu fim. Diria mesmo que ele é mais adequado do que o seu congênere em Lisboa. Atualmente é o único do reino que conta com elenco das comédias, pois, na Europa, a Rainha só permite a representação de peças desse gênero quando encenadas por homens (*apud* BUDASZ, 2008, p. 126).<sup>5</sup>

Budasz ainda apresenta uma carta, existente no Arquivo Público Mineiro, que contém referências às mulheres nos palcos mineiros já em 1770. Nesta carta ao doutor José Gomes Freire de Andrade, o proprietário da casa da ópera de Vila Rica, João de Souza Lisboa, revela: “Saberá V.M.cê que já tenho na casa da ópera duas fêmeas que representam, e uma delas com todo o primor, muito melhor que as do Rio de Janeiro, e estimarei que me tenha também por lá de ver V.M.cê” (In: BUDASZ, 2008, p. 127)

Assim, neste documento, datado de 20 de setembro de 1770, verificamos já uma menção às atividades no Rio de Janeiro. Budasz também afirma que em locais mais distantes, dentre os quais Cuiabá e Salvador, perduraram os gostos e práticas teatrais da primeira metade do século XVIII, ou seja, com a presença somente de homens nas representações. Da mesma forma, por um relato de 1765, o autor demonstra que no Rio de Janeiro ainda havia encenações com um elenco essencialmente masculino:

Eles também possuem uma boa casa da ópera, onde geralmente há ópera duas vezes por semana, e adicionalmente, em cada feriado. Eu acho que a música e a dança são as melhores partes das suas óperas. Eles não possuem mulheres que apareçam no palco e os homens que as representam são bastante desajeitados em suas ações, e mesmo aqueles

---

<sup>5</sup> Budasz (2008, p. 127) identifica um equívoco de Aguirre no que se refere às dimensões do edifício e afirma que a Ópera Nova, sob direção de Manuel Luiz, poderia ser mais bem equipada que o Teatro do Salitre (Lisboa), porém não suplantaria em tamanho o Teatro da Rua dos Condes.

que aparecem em seu próprio personagem não são atores extraordinários (FORBES, 1765 *apud* BUDASZ, 2008, p. 127).

Segundo Machado Neto, a presença das mulheres mestiças nos espetáculos da colônia se relaciona à influência dos ideais iluministas, da mesma forma como este autor já identificara no processo de inserção dos mulatos nas práticas musicais eclesiásticas. De acordo com ele, “[...] a presença da mulher consolidava as doutrinas do teatro iluminista que clamava pela identificação do teatro com a natureza, logo contrário a personagens travestidos” (MACHADO NETO, 2008, p. 325). No que se refere aos aspectos da atuação musical profissional, Budasz complementa que:

Para as elites brancas da colônia, a música e o teatro poderiam contribuir para o enobrecimento do espírito e o cultivo da civilidade, mas não eram formas dignas de se obter o sustento, o mesmo era válido também para outras artes e ofícios, como a poesia, a pintura, a escultura e mesmo a arquitetura (BUDASZ, 2008, p. 131).

Retomando a questão do ensino feminino, verificamos que a música foi um fator determinante na educação das mulheres. Conforme atesta Silva (1993, p. 26), “Muitas moças sabiam tocar algum instrumento e se conseguiam prender os maridos em casa faziam-no certamente com os seus talentos musicais e disposição para a dança”. Esta autora ainda analisa o surgimento, principalmente nas primeiras décadas do século XIX, de estabelecimentos para o ensino feminino, nos quais se aprendiam atividades variadas, levando em consideração que muitas moças precisavam aprender um ofício para seu próprio sustento, o que nos leva a identificar a separação social pelo objetivo do aprendizado.

Silva relata, de acordo com anúncios da *Gazeta do Rio de Janeiro*, a existência da academia de D. Catarina Jacob,<sup>6</sup> onde se cobravam valores bastante elevados e que, portanto, destinava-se a uma clientela abastada; enquanto na Rua de Matacavalos (região

---

<sup>6</sup> Anúncio da *Gazeta do Rio de Janeiro*, nº 2, 1813.

mais popular), uma mestra ensinava diversos ofícios, incluindo a música e o canto.<sup>7</sup> A autora destaca como os diferentes grupos sociais que freqüentavam tais academias refletiam em objetivos diversos: “Certamente as alunas destas duas professoras pertenciam a grupos sociais distintos, estando as primeiras mais interessadas nas artes ‘sociais’ e no governo da casa e as segundas na aquisição de aptidões profissionais” (SILVA, 1993, p. 27).

Quanto à atuação feminina na música, lembramos que não era permitida nas Igrejas. Nesses locais, as linhas de canto correspondentes às vozes femininas (soprano e contralto) eram executadas primeiramente por meninos cantores e falsetistas e, posteriormente, pelos *castrati*, que trazidos de Portugal por D. João VI, começariam a chegar ao Rio de Janeiro a partir de 1810<sup>8</sup> (PACHECO, 2006, p. 6). Conforme atesta Cardoso (2005, p. 57): “Seguindo um preceito de São Paulo, ‘estejam as mulheres caladas nas Igrejas, pois não lhes é permitido falar’ (I Cor. XIV, 34), a Igreja não permitia a presença feminina nos coros eclesiásticos”.

Santos ([2002] 2004, p. 343) destaca que Curt Lange seria um dos pioneiros na referência à participação feminina ao mencionar a presença da organista cega Ana Maria dos Mártires, que teria atuado como substituta de Lobo de Mesquita, no Arraial do Tejuco, atual Diamantina (MG), ao final do século XVIII. Em consulta ao acervo do musicólogo, sob custódia da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG), identificamos ainda variada documentação relacionada à prática musical dramática, principalmente, nas Minas Gerais.<sup>9</sup>

Dentre esses documentos, verificamos a transcrição da descrição, datada de 1786, das despesas com os festejos realizados em comemoração ao duplo casamento dos príncipes portugueses e espanhóis, realizado em 1785 (Documento nº 10.3.15.01). Neste

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, nº 53, 1818.

<sup>8</sup> Segundo Pacheco (2007, p. 70), o primeiro *castrato* a chegar a terras brasileiras, no início de 1810, seria o napolitano Giuseppe Capranica (?–1818).

<sup>9</sup> No que se refere às representações dramáticas, na Série 10, intitulada “Documentos de Pesquisa”, subsérie 10.3 “Estudos e transcrições”, observamos as transcrições de documentos que trazem os carimbos de arquivos como o *Archivo publico Mineiro-Brasil-Estado de Minas Geraes*, ou o *Archivo da Casa dos Contos*. Parte dessa documentação foi recentemente transcrita por Rogério Budasz (2008, p. 215-222) e corresponde a recibos de aluguel de um camarote na Casa da Ópera de Vila Rica por João Rodrigues de Macedo, nos quais encontramos os títulos das óperas e as datas das respectivas representações. A despeito do foco de nossa pesquisa não se tratar da representação dramática nos teatros mineiros, o contato com esses dados possibilitou uma melhor compreensão do cenário artístico existente no Rio de Janeiro ao final do século XVIII.

documento, há referências aos cômicos e músicos que atuaram nos espetáculos, dentre os quais, conforme o interesse de nosso trabalho, destacamos a participação de mulheres, quais sejam: a cômica Violante Monica, Anna Joaquina, Joanna Maria e Antônia Fontes, segundo Curt Lange (1964, p. 11), “protagonistas mulatas todas ellas”.<sup>10</sup>

Ainda no Acervo Curt Lange, identificamos transcrições dos registros da Irmandade do Senhor São José, os quais nos permitem relacionar os nomes de algumas mulheres possivelmente ligadas ao meio artístico-musical, uma vez que esta Irmandade correspondia a uma espécie de associação que reunia a maioria dos professores e profissionais de música em atividade na antiga Vila Rica.<sup>11</sup> Maria Conceição Rezende destaca a importância das Irmandades para a atividade artística mineira do período:

As Irmandades e Ordens Terceiras constituíam uma organização social muito importante na época: englobavam um grupo social específico, sob a invocação de um santo protetor. Foram elas o elemento propulsor por excelência da atividade artística, pois propiciavam aos mineiros o desenvolvimento de um trabalho de criatividade própria que expressava o gosto e o ambiente da época – o que refletia nas obras de arte, dando-lhes um caráter próprio (REZENDE, 1989, p. 279).

De maneira análoga, Nireu Cavalcanti (2004, p. 209) nos remete ao funcionamento das diferentes irmandades surgidas no Rio de Janeiro a partir do século XVIII. Nestas, “[...] tanto o exercício profissional de cada um dos ‘ofícios mecânicos’ vinculados às irmandades quanto o processo de formação, o sistema de produção e comercialização de suas obras, a prestação de serviços em loja ou oficina eram legalmente registrados na Câmara”. Assim, na prática, o profissional só poderia exercer seu ofício se

---

<sup>10</sup> Rogério Budasz também faz menção a esse documento de 1786 e afirma que os festejos “[...] contaram com pelo menos quatro cantoras, e pelo menos duas delas eram mulatas” (BUDASZ, 2008, p. 127). Como veremos, os nomes de Violante Mônica e Anna Joaquina integram os registros da Irmandade do Senhor São José, o que permite confirmar suas condições de mulatas.

<sup>11</sup> Rezende (1989, p. 551) menciona a existência de duas irmandades em Vila Rica, das quais participavam, simultaneamente, os homens pardos dedicados essencialmente às atividades musicais: a Irmandade de Santa Cecília, aos moldes da mesma instituição portuguesa, que fora fundada em 1749 e funcionava na Igreja de São José; e a Irmandade de São José dos Bem-casados, em funcionamento desde 1726.



estivesse ligado à respectiva irmandade. Sabemos também que estas associações se dividiam conforme a raça.

Desta forma, pelos registros da Irmandade do Senhor São José – uma irmandade de homens pardos –, podemos confirmar a presença no cenário musical mineiro de Violante Mônica da Cruz, a qual “Mora na Rua do Pe. Lobo” e ingressou na irmandade no ano de 1773 (Documento nº 10.3.40.41) e de Anna Joaquina da Silva, que ingressou em 1781 (Documento nº 10.3.40.75), confirmando igualmente suas condições de mulatas. Nas transcrições de Lange, encontramos ainda referências a Anna Maria dos Reis, “mulher de João Nunes Mauricio”, que ingressa em 1780 (Documento nº 10.3.40.66), e Albina Coelho de Miranda, a qual, como consta no documento, era “Irmã de Marcos Coelho Neto filho, quem ingressou com ela o mesmo dia. Os dois são filhos de Marcos Coelho Neto pai”, assim, ambos teriam ingressado em 1780 (Documento nº 10.3.40.35). Ainda em Minas Gerais, identificamos a atividade de Beatriz Brandão (1779-1868), que teria atuado como tradutora das óperas (libretos) de Metastásio (REZENDE, 1989, p. 532).

Já com respeito às mulheres nas artes lírico-dramáticas no Rio de Janeiro, partimos da listagem organizada por Cavalcanti (2004, p. 413-414) e das informações anteriormente mencionadas, que encontramos nos estudos de autores como Cleofe Person de Mattos (1997) e Múcio da Paixão (1936). Por sua vez, a maioria dos artistas mencionados por estes autores aparece também no manuscrito de Manuel Joaquim de Meneses sobre as companhias líricas do Rio de Janeiro antes de 1808.

Assim, a partir destas referências, identificamos algumas das mulheres em atividade no Rio de Janeiro entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do XIX. Apresentamos inicialmente aquelas às quais Meneses (In: BUDASZ, 2008, p. 248) se refere como atuantes no período em que foi criado o elenco dirigido por Antonio Nascentes Pinto. Segundo o autor, “todas brasileiras”, são elas:

**- Joaquina Maria Conceição Lapa, a Joaquina Lapinha (séc. XVIII-séc. XIX)**

Atuou no elenco de Antonio Nascentes Pinto, no tempo do vice-rei Luís de Vasconcelos. Posteriormente, viajou a Portugal, onde realizou concertos no Porto e em

Lisboa entre 1795 e 1796. Regressou à cena lírica brasileira no tempo do vice-reinado de D. Fernando José de Portugal.<sup>12</sup>

#### **- Luisa (?-?)**

Seu nome é também mencionado por Paixão (1936, p. 82), ao enumerar os artistas atuantes no tempo de Manoel Luiz Ferreira. Encontramos ainda referência a uma *S.ra Luiza* nos manuscritos de *Demofonte*, um pastiche de autoria desconhecida com características de material do final dos setecentos segundo Cranmer [PDVV/G prática 51].<sup>13</sup>

#### **- Paula (?-?)**

A princípio, não há referência quanto à atuação desta cantora no início do século XIX. No entanto, em manuscritos consultados na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, verificamos a anotação do nome da *Sn.ra Ioaq.na Paula* na parte de *Baxo* da 7ª Cantoria de *Demofonte* [PDVV/G prática 51]. Encontramos ainda referências a “*Paula Ioaq.na de Oliv.a (?)*”.<sup>14</sup> Assim, há uma possibilidade de que esta cantora tenha sido responsável pelo papel de Livia na representação de *L’Italiana in Londra*, de Cimarosa.

Inicialmente, David Cranmer identificara a Lapinha como intérprete nesta última obra; entretanto, em uma segunda análise, verificamos que a referência era ao nome *Paula*.<sup>15</sup> De qualquer forma, tais dados parecem confirmar as informações de Ayres de

---

<sup>12</sup> D. Fernando José de Portugal foi vice-rei entre os anos de 1801 e 1806. Como veremos no tópico seguinte, Lapinha solicitou uma autorização para retorno ao Brasil em 1805, portanto, este documento comprova o período de seu retorno mencionado por Meneses. Mais detalhes sobre a cantora ler tópico 2.1 e 2.2. Assim, neste momento, não faremos referências às obras nas quais atuou.

<sup>13</sup> Este material contém ainda referências à *Snr.ª Joaquina*, *S.r Pedro*, *S.r Manoel Roiz* (ou ainda *Manoelinho* ou somente *Sr. M.el*), *Sn.ra Ioaq.na Paula*, *Sr.ª Ign.ca* (*Sr.ª Ignacia*), *Snr.ª Rozinha* e *S.ra Luiza*. Estes intérpretes são mencionados no documento de Meneses, assim, com base nestas informações e na análise dos manuscritos, Cranmer (2009, p. 18-19, no prelo) identifica este material dentre as fontes brasileiras do período 1778 a 1790.

<sup>14</sup> Nome existente em frontispício de parte cavada de Livia da *Italiana em Londres* (nos manuscritos o título aparece também em sua forma aportuguesada). Este manuscrito se encontra na cota G prática 35, microfilme rolo 32 [PDVV].

<sup>15</sup> Não podemos deixar de mencionar que esta poderia ser ainda a cantora Francisca de Paula, mencionada posteriormente. Ainda segundo as pesquisas de Cranmer (2009), o material desta obra é problemático quanto à proveniência e datação, assim parte da cota corresponderia a material do final do século XVIII e alguns trechos já ao século XIX. Ver item 3.1.

Andrade (1967, v. 1, p. 67) e de Cleofe P. de Mattos (1997, p. 209), entre outros autores, que indicam a representação desta obra nos palcos brasileiros.

Mais à frente, em suas memórias, Meneses menciona “[...] q. chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deo novo impulso ao teatro”. Além da presença desta intérprete, agora no início do século XIX, quando “[...] já não existia Nascentes Pinto”, o autor se refere às seguintes cantoras, que integravam a “[...] companhia que existia quando chegou a Família Real” (In: BUDASZ, 2008, p. 249):

**- Francisca de Paula (?-?)**

Também mencionada por Paixão (1936, p. 82), que a confirma entre os artistas do tempo de Ferreira.

**- Genoveva (?-?)**

Da qual só conhecemos, até o presente momento, a menção de Meneses.

**- Ighes (?-?)**

Também não dispomos de outras informações além da citação por Meneses.<sup>16</sup>

**- Maria Candida (?-?)**

Segundo Pacheco (2009, p. 186): “Cantora bastante presente nos palcos cariocas entre 1811 e 1812”. Este autor identifica ainda em Vila Viçosa, uma ária de 1807, que traz o título: *Aria calmati amato bene, para uzo da senhora D. Maria Candida*.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Essas três cantoras, Francisca de Paula, Genoveva, Ighes e, ainda, a cantora Maria Jacintho são identificadas por Cavalcanti (2004, p. 413-414) como integrantes da Cia. Lírica, dirigida por Antonio Nascentes Pinto, segundo o manuscrito de Manuel Joaquim de Meneses. Entretanto, uma leitura mais cuidadosa deste documento nos permite identificar que, ao mencionar a participação destas artistas na cena lírica carioca, este último autor nos remete a um período posterior, quando “[...] já não existia Nascentes Pinto”, como já afirmamos anteriormente.

<sup>17</sup> Segundo informações de Cranmer (2009), esta ária pertence à cota G prática 89n [PDVV]. No mesmo acervo, encontramos ainda outra ária com referência à Maria Candida: *Mal que chegue o cavalheiro* [G prática 88d].

A listagem apresentada a seguir, organizada por Pacheco, mostra sua relevante participação em espetáculos dramáticos nos palcos cariocas:

**1811** – Dorina em *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro.

**1811 (?)** – Participação em *Demofonte*, de Marcos Portugal.

**1811 (?)** – O Gênio Lusitano em *A verdade triunfante*, de autor indeterminado, no Real Theatro da Corte do Rio de Janeiro.

**1812** – Semira em *Artaserse*, de Marcos Portugal, Rio de Janeiro.

**1814** – Fiametta em *Axur, rei de Ormuz* de Salieri, Teatro S. João, Rio de Janeiro (PACHECO, 2007, p. 179).<sup>18</sup>

Além destas participações, os estudos de Kühl (2002, 2003) nos permitem identificar a presença de Maria Candida em:

**1810 (?)** – Gratidão (papel recitado) em *O Triunfo da América* (1809), de José Maurício Nunes Garcia, no Real Theatro<sup>19</sup> do Rio de Janeiro.

**1811** – O Gênio Lusitano em *A união venturosa*, drama com música de Fortunato Mazzioti, representado no Real Theatro do Rio de Janeiro.

**1815** – Doristella em *Grizelda ou A virtude em prova*, drama com música de Ferdinando Paer, Real Theatro de São João, Rio de Janeiro.

**1819** – Cesia em *Il Gran Califfo di Bagdad*, com música de Pablo Rosquellas, Real Theatro de São João, Rio de Janeiro.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> A participação desta cantora em *L'oro* e *Artaserse* se verifica de acordo com as informações de KÜHL (2002) e CARVALHAES (1910). Kühl identifica também a sua participação em *A verdade triunfante*. Já sua atuação em *Axur* é confirmada por ANDRADE (1967).

<sup>19</sup> Esta é uma das denominações do Teatro de Manuel Luiz, após a chegada da corte, comumente encontrada nos libretos de obras representadas no período. Como vimos anteriormente, este teatro também foi conhecido por Casa da Opera, ou Ópera Nova, e ainda Teatro Régio, também após a chegada da família real portuguesa em 1808.

<sup>20</sup> No libreto desta representação, identificamos ainda a participação de Tereza Fasciotti no papel de Zetulbe, além de um outro papel feminino (Lemaide) do qual não consta a intérprete.

Em manuscritos do fundo musical da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, identificamos outras referências à cantora, possibilitando o acréscimo das seguintes obras:

**Sem data** - Amaranta em *La Molinara*, de Paisiello.<sup>21</sup>

**Sem data** - Chiarina em *La modista raggiratrice*, de Paisiello.<sup>22</sup>

### **- Maria Jacintha (?-?)**

A quem Paixão (1936, p. 82) se refere como “Maria Joaquina ou Jacyntha, por antonomazia a *Marucas*”. Encontramos ainda referência a “Maricas, *resolutissima*, que nos programmas figurava com o nome de Maria Jacintha” (EDMUNDO, 1932, p. 439, grifo do original). Em Vila Viçosa, Cranmer (2009) identifica a existência de uma parte de trompas para o dueto *Nel mirar* [G prática 117.55], na qual consta o nome de *Maria Jacinta*.

Além destas cantoras mencionadas por Meneses, encontramos em Paixão (1936) e Luiz Edmundo<sup>23</sup> (1932) as referências a uma dançarina de nome Rosinha. Acrescentamos ainda os nomes de Francisca de Assis e Rita Feliciano, presentes em libretos de obras representadas no período, e o nome de uma *Sn.ra Francisca*, que aparece em manuscritos de música dramática relacionada à época [PDVV]:

### **- Rosinha (?-?)**

Dançarina que “[...] endoidecia platéas, desnalgada, sapateando a fofa, o lundum, o sarambeque, o arripia, o oitavado e outras dansas” (EDMUNDO, 1932, p. 439). Paixão (1936, p. 82) complementa “[...] que dansava na perfeição o Miudinho, o Sorongo e o Corta-jaca”.

---

<sup>21</sup> Parte vocal para *S.ra M.<sup>a</sup> Cand.<sup>a</sup>* na cota G prática 90a e um caderno para *Snr.<sup>a</sup> Maria* (Amaranta) em G prática 117.12. A cota principal da obra corresponde à cota G prática 28 [PDVV].

<sup>22</sup> Indicação de *Snr.<sup>a</sup> Maria candida* nos cadernos vocais para Chiarina [PDVV/G prática 61].

<sup>23</sup> Este autor se refere ainda à “**Passarola** de tão lamentáveis recordações...”, entretanto, não nos fornece nenhuma outra informação acerca desta (EDMUNDO, 1932, p. 439, grifo do original).

**- Francisca de Assis (?-?)**

Verificamos sua atuação como atriz e cantora, uma vez que temos evidências de sua participação em um papel declamado (Poesia) e, posteriormente, como cantora em *A união venturosa*, em que há referências a trechos cantados para o seu respectivo papel assim como ocorre em *Grizelda*.<sup>24</sup>

**1810** – A Poesia em *O Triunfo da América*, de Nunes Garcia, Real Theatro, Rio de Janeiro.

**1811** – Gênio Americano em *A união venturosa*, com música de Fortunato Mazziotti, Real Theatro, Rio de Janeiro.

**1815** – Duqueza de Monferrato em *Grizelda ou A virtude em prova*, drama com música de Ferdinando Paer, Real Theatro de São João, Rio de Janeiro.

É possível supor ainda que Francisca tivesse atuado junto ao elenco de:

**1811** – *A verdade triunfante*, Real Theatro da Corte, Rio de Janeiro.

Pelo libreto da representação desta obra identificamos o nome de *Francisca de* ... no papel de Lisia.

**- Rita Feliciano (?-?)**

Por meio do libreto transcrito e estudado por Kühl (2002, p. 50), temos conhecimento da sua participação em:

**1810** – A Vingança em *O Triunfo da América*, de Nunes Garcia, Real Theatro, Rio de Janeiro.

**- Francisca (?-?)**

---

<sup>24</sup> Essas referências se encontram nos trabalhos de Kühl (2002, 2003). Por meio dos libretos disponibilizados por Kühl, verificamos o nome de Francisca dentre os atores que atuaram nas representações das obras.

Em manuscritos existentes em Vila Viçosa, identificamos a referência a *Snr.<sup>a</sup> Fran.ca.*<sup>25</sup> Verificamos que esta cantora atuou em:

**Sem data** – Ninetta em *La modista raggiratrice*, de Paisiello.

Ainda no documento de Meneses (In: BUDASZ, 2008, p. 249), verificamos a referência direta às cantoras “Scarameli, a polaca Donê e Facioti”, estrangeiras atuantes no Rio de Janeiro, em princípios dos oitocentos. Estas seriam respectivamente:

**- Marianna Scaramelli (1785/86-?)**

Soprano de ascendência germânica, foi esposa do bailarino Louis Lacombe (1787/88-?). Esta cantora atuou em Lisboa e no Porto entre 1806 e 1810 (PACHECO, 2007, p. 167). Segundo Andrade (1967, v. 1, p. 70), teria chegado ao Brasil junto com Marcos Portugal.

Pacheco menciona diversos espetáculos em que a cantora esteve presente, incluindo representações nos palcos italianos e portugueses, além da participação no Brasil. Pelo nosso interesse, destacamos a sua presença nos palcos cariocas:

**1811** – Lisetta em *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal, no Teatro Regio, Rio de Janeiro.

**1811(?)** – papel indeterminado em *Demofoonte*, de Marcos Portugal.

**1812** – Arbace em *Artaserse*, de Marcos Portugal, no Teatro Régio, Rio de Janeiro.

**1814** – Aspasia em *Axur re d'Ormuz*, de Salieri, no Teatro S. João, Rio de Janeiro (PACHECO, 2007, p. 168-169, citação como no original).<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Possivelmente, esta cantora possa ser tanto a Francisca de Assis, da qual verificamos uma atuação mais representativa, quanto a Francisca de Paula. Entretanto, não possuímos nenhuma outra informação que possibilite confirmar a suposição. Mesmo com relação às duas Franciscas, a de Paula e a de Assis, diante da falta de informações, não podemos afirmar com certeza que se tratavam de pessoas distintas.

<sup>26</sup> A presença desta cantora como Lisetta em *L'oro...* e Arbace em *Artaserse* são mencionadas por KÜHL (2002), CARVALHAES (1910), CRANMER (1997) e ANDRADE (1967). Já sua participação como Aspasia

Conforme material verificado em Vila Viçosa, acrescentamos a presença de Scaramelli como *Prima Buffa Assoluta* em *La Molinara*, de acordo com a identificação do nome de *Snr.<sup>a</sup> Scarameli* em um dos cadernos vocais. Assim temos a sua participação como:

**Sem data** – Rachelina em *La Molinara* ou *L'amor contrastato*, de Paisiello, representada no Rio de Janeiro [PDVV/G prática 28].

Também por libreto disponibilizado por Kühl, verificamos sua atuação como:

**1815** – Grizelda em *Grizelda ou A virtude em prova*, drama com música de Ferdinando Paer (1771-1839), Real Theatro de São João, Rio de Janeiro.<sup>27</sup>

**- Carlotta Donay (?-?)<sup>28</sup>**

A primeira referência à presença desta cantora nos é fornecida pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, com a notícia de um concerto vocal e instrumental em 1809, no qual participou também a Joaquina Lapinha. Nesta notícia lemos: “Madama *D'aunay*, Cômica cantora novamente chegada de *Londres*, em cujos Theatros, assim como nos de *Paris* sempre representou” (Gazeta do Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1809, itálico do original *apud* SANTOS, [2002] 2004, p. 347).

Pacheco (2007, p. 142) menciona a sua participação em:

**1812** – Mandane em *Artaserse*, de Marcos Portugal, Teatro Régio (RJ).<sup>29</sup>

**1814** – Atar em *Axur, rei de Ormuz*, de Salieri, Teatro S. João (RJ).<sup>30</sup>

---

em *Axur* é retirada dos dois últimos autores, Cranmer e Andrade, o que confirmamos pelo libreto disponibilizado por Kühl.

<sup>27</sup> Além das três mulheres já mencionadas nesta representação, identificamos, pelo libreto, a presença da *Senhora Roza Fiorini* no papel de Liseta.

<sup>28</sup> Consideramos um aportuguesamento de seu nome por Meneses, devido à pronúncia do nome, por isso, a sua referência a ela como “a polaca Donê”.

<sup>29</sup> Informação retirada de KÜHL (2002), CARVALHAES (1910) e ANDRADE (1967).



**- Maria Teresa Fasciotti (?-?)**

Soprano, irmã e aluna do *castrato* Giovanni Francesco Fasciotti (?-1840). Provavelmente, chegou ao Rio de Janeiro em 1816, acompanhando o irmão. Segundo as informações de Andrade, Teresa foi a *prima donna* do Teatro S. João na década de 20 do século XIX e, somente a partir de 1827, com a chegada da soprano francesa Elisa Barbieri, teve sua primazia contestada. Pacheco (2007, p. 144-145) apresenta as críticas às duas cantoras nos periódicos da época e organiza uma listagem das apresentações de Fasciotti no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Lisboa em 1842 e 1843.

Também por libreto transcrito por Kühl (2003), do drama *O Juramento dos Numes* – representado em 1813 na noite de abertura do Real Teatro de São João –, identificamos a presença de outras duas mulheres na cena lírica: **Estella Joaquina de Oliveira** (Vênus) e **Laura Joaquina de Oliveira** (A Paz). Pacheco (2007) ainda menciona outros nomes de mulheres atuantes já na década de 20 dos oitocentos, dentre as quais: as irmãs **Carolina Piaccentini (?-?)**, **Elisa Maria Piaccentini (?-1866)** e **Giustina Piaccentini (?-?)**; **Maria da Glória Tani (?-?)**; **Izabel Ricciolini (?-?)**; e de nacionalidade desconhecida, **Carlota Anselmi** e **Antônia Borges**.<sup>31</sup>

Por fim, destacamos a participação das mulheres no ofício de música na Real Fazenda de Santa Cruz. Segundo Santos ([2002] 2004, p. 349), “Estas mulheres eram alugadas para particulares que gravitavam em torno da realeza e procuravam reproduzir em pequena escala o estilo cultural da vida da corte”. Assim, mais uma vez, verificamos que a música era um meio que possibilitava, até mesmo às negras escravas, adquirir maior visibilidade na sociedade, representando, de certa maneira, um meio de ascensão social.

Dentre os nomes citados, iremos enfatizar o de Joaquina Lapinha, que é uma das referências mais significativas com relação à presença das mulheres nas atividades artísticas da época. Por meio desta intérprete, pretendemos identificar outros aspectos

---

<sup>30</sup> Informação retirada de ANDRADE (1967) e confirmada por libreto disponibilizado por Kühl.

<sup>31</sup> Para maiores informações acerca destas intérpretes, consultar Pacheco (2007) nos itens 3.2, 3.3 e 3.4. Lembramos que este autor publicou em 2009 um trabalho baseado na tese de 2007, com alguns acréscimos e destacando-se a transcrição de documentos principalmente relacionados à Capela Real do Rio de Janeiro.

relacionados às representações dramáticas no Brasil colonial, incluindo o período joanino, a fim de compreender melhor a questão da participação feminina nos espetáculos do período colonial.

## 2.2 – A cantora Joaquina Lapinha

Iniciamos nosso trabalho de pesquisa em busca de repertório para a voz de soprano *coloratura* entre o final do século XVIII e início do XIX no Brasil. Nossas primeiras investigações nos levaram às peças profanas<sup>32</sup> do Pe. José Maurício Nunes Garcia: o *Coro em 1808*, que contém uma dedicatória para a cantora Joaquina Lapinha,<sup>33</sup> e os dramas *Ulissea* e *O Triunfo da America*, ambas de 1809.<sup>34</sup> Assim, foi a partir das referências à atuação dessa cantora que desenvolvemos nosso trabalho de pesquisa, procurando identificar evidências da prática musical no período acima mencionado.

Joaquina Maria da Conceição da Lapa, conhecida como Lapinha, foi uma cantora fluminense que atuou tanto no Brasil quanto em Portugal. Segundo afirma Andrade (1967, v. 2, p. 184) e até o presente momento, esta cantora é “[...] a única de quem a História guardou o nome”. Como veremos, ela seria também a única referência com relação à atuação feminina brasileira fora do país.

Pacheco (2006) nos fornece mais informações sobre a mesma, lembrando que pouco se sabe sobre suas origens e tampouco sobre suas influências musicais e dramáticas. Este mesmo autor nos remete às notícias da *Gazeta de Lisboa* para comprovar sua atuação em Portugal,<sup>35</sup> com a realização de concertos em Lisboa e no Porto entre 1795 e 1796.

---

<sup>32</sup> Tais obras foram transcritas pelo musicólogo Sérgio Dias e se encontram disponíveis em edição da Funarte de 2002, organizadas por Ricardo Bernardes.

<sup>33</sup> No manuscrito se encontram as seguintes informações: *Coro em 1808/ Para o Benefício/ De Joaquina Lapinha/ Pello insigne Pe Mestre/ José Mauricio N.G./ Para o Entremez de Manoel Mendes*. Este manuscrito encontra-se depositado na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

<sup>34</sup> Cleofe P. de Mattos (1997) nos informa a data de 1810 para a representação do drama *O Triunfo da America*, o que é confirmado por Paulo Kühn (2003) em seus estudos baseados nas informações fornecidas pelo Padre Perereca, um dos mais importantes cronistas da época e pela *Gazeta do Rio de Janeiro*.

<sup>35</sup> Ao transcrever estas notícias, Pacheco (2006, p. 177-178) desfaz os erros de cronologia que encontramos com relação aos concertos realizados por Lapinha em Portugal. Tais erros são encontrados em Ernesto Vieira (1900) e reproduzidos por autores como Ayres de Andrade (1967), Lafayette Silva (1938, p. 22) e Souza

Transcrevemos a seguir a primeira notícia acerca da atuação da Lapinha, publicada pela *Gazeta de Lisboa* de 1795, na qual destacamos o prestígio artístico da cantora e o fato de ela ter fixado residência em Lisboa:

A 24 do corrente mês fará no Real Teatro do S. Carlos um Concerto de Musica vocal e instrumental *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, natural do Brasil, onde se fizeram famosos os seus talentos músicos, que têm já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos *Ourives da Prata* na véspera, e na noite do indicado dia no mesmo Teatro (Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, n. II, 16 de janeiro de 1795).

Sobre a música executada neste concerto, Brito (1989, p. 181) reproduz um programa, no qual podemos constatar a execução de árias e duetos dos compositores italianos Giuseppe Sarti (1729-1802) e Giovanni Paisiello, bem como uma ária do Mestre Leal, provavelmente o compositor português António Leal Moreira.

---

Viterbo (1932, p. 301-302). Estes autores identificam os concertos de Lapinha realizados no Porto pelas datas de 27 de dezembro de 1794 e outro em janeiro de 1795. Veremos que as datas corretas destes concertos são 29 de dezembro de 1795 e 3 de janeiro de 1796. Também na Enciclopédia de Música Brasileira (2000), encontramos o mesmo engano.



**Fig. 5** Livro das Noticias de Burletas e Bailhes.

**Fonte:** Brito, 1989a, p. 181.

Ainda sobre a participação de Lapinha nos palcos portugueses, encontramos um relato do viajante sueco Carl Israel Ruders (1761-1837), no qual identificamos Lapinha entre as atrizes contratadas, por um período de seis meses, logo após o príncipe regente haver autorizado a participação feminina nos espetáculos. Segundo ele, “Três atrizes, umas após outras, obtiveram licença de Sua Alteza Real para se exibirem no Teatro

Italiano,<sup>36</sup> o que, visivelmente, contribuiu para a fortuna dele” (RUDERS, 2002, v. 1, p. 88).

No que se refere especificamente à presença de Lapinha, identificamos:

A terceira actriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente porém remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático (RUDERS, 2002, p. 93-94).

Cardoso complementa essa visão preconceituosa dos viajantes e, até mesmo, dos religiosos portugueses ao transcrever a opinião destes últimos sobre a presença dos mulatos na prática musical brasileira: “Um dos que tinham o “defeito vizível” de ser mulato era exatamente o mestre-de-capela padre José Maurício. Como ele tantos outros músicos deveriam ser mulatos” (CARDOSO, 2008, p. 81). Ressaltamos que a condição de Lapinha como mulher e, ainda, mulata demonstram a sua relevância para o período, uma vez que, apesar disso, conseguiu reconhecimento até mesmo fora da colônia.

É interessante notar que, somente com relação à Lapinha, o viajante apresenta um comentário elogioso tanto no que diz respeito ao canto quanto à representação. Mariana Albani, por sua vez, é descrita como uma atriz e cantora “bastante medíocre” (p. 92), enquanto Luísa Gerbini (ca. 1770-?), uma *virtuose* da rabeca, seria uma “boa e segura cantora”, mas como atriz conduziria a ação com “frieza e falta de vida” (p. 93).

Até o presente momento – mesmo de conhecimento geral, que existisse uma proibição de D. Maria I à participação das mulheres nos espetáculos públicos em Portugal – não foi possível identificar nenhum documento que permitisse indicar a data de tal proibição, nem tampouco com relação à revogação da mesma.<sup>37</sup> Realizamos investigações no Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, em busca de mais informações

---

<sup>36</sup> Para Teatro Italiano entenda-se Teatro São Carlos, conforme indicação do próprio Ruders.

<sup>37</sup> Sobre essa questão, Ruders ([1800] 2002, v. 1, p. 90) afirma que: “[...] tanto o teatro italiano como o nacional tiveram de lutar, nos últimos tempos, com grandes obstáculos. O principal era a ordem da Rainha proibindo as mulheres de se exibirem em cena”.

acerca das prováveis autorizações emitidas em favor das atrizes para que pudessem atuar.<sup>38</sup> Sabendo que Joaquina Lapinha realizara o concerto no São Carlos, em 1795, anterior à sua presença no elenco deste mesmo teatro, por volta de 1800, buscamos identificar uma suposta permissão; entretanto, nenhum documento mais específico a esse respeito foi localizado.

Desta forma, o relato de Ruders é ainda o único no qual identificamos uma menção à atuação de Lapinha como atriz em terras lusitanas. Porém, outras referências já estão relacionadas à sua participação no cenário dramático brasileiro. Outrossim, destacamos que tivemos acesso a documentos que possibilitam, ao menos, situar o período em que a cantora brasileira permaneceu em Portugal, confirmando assim sua participação no elenco português a despeito de não termos identificado outra documentação diretamente relacionada ao teatro.

Assim, por meio de pedidos para que fosse emitido licença ou passaporte necessário para o trânsito entre Brasil e Portugal, podemos inferir que Lapinha esteve, neste último, entre os anos de 1791 e 1805. Estes documentos,<sup>39</sup> presentes no Arquivo Ultramarino, em Lisboa, são os seguintes:

*- Ofício do Secretario de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, ao Vice-Rei do Estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luis de Castro, comunicando que fora concedida a licença solicitada por Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria da Conceição [Lapinha] para irem ao Reino. 1791, Maio, 16. [AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 141, D. 11029, rolo 159]*

---

<sup>38</sup> Neste arquivo, analisamos documentos relacionados aos teatros portugueses entre o final do século XVIII e início do XIX, presentes no fundo do Ministério do Reino (maço 992 e 454) e no Archivo Casa Real (caixa 3507/3508), o qual contém, essencialmente, correspondências relativas ao funcionamento dos *Theatros Reaes*. Além destes fundos, consultamos ainda os catálogos das Chancelarias de D. José I, D. Maria I e D. João VI, à procura da suposta autorização para que Lapinha pudesse participar de espetáculos no Real Teatro de São Carlos.

<sup>39</sup> Agradecemos à Rosana Marreco Bréscia, que identificou a existência dos respectivos documentos no Ultramarino de Lisboa e também nos forneceu as reproduções e transcrições dos mesmos.

- *Ofício de Tomé Barbosa a José Manoel Plácido de Moraes, solicitando Passaporte para o Rio de Janeiro para Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria Lapinha duas libertas Eva e Inacia* [6 de agosto de 1805]<sup>40</sup> [AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 229, D. 15673, rolo 235]

Tais documentos, além de esclarecerem a questão das datas, apresentam outros dados significativos: o nome da mãe de Joaquina Lapa, Maria da Lapa; o fato de que esta a acompanhou durante o período em que esteve em Portugal; e, ainda, a presença de duas escravas libertas em seu retorno. Esta última informação nos permite admitir que Lapinha e sua mãe desfrutassem de uma condição econômica abastada.

#### 2.2.1 – Sua participação no cenário musical luso-brasileiro

Retomando a atuação de Joaquina Lapinha em Portugal, identificamos mais uma notícia da *Gazeta de Lisboa* sobre o já mencionado concerto, realizado no Teatro de São Carlos. Segundo Brito (1989a, p. 180), esta seria a primeira vez em que “[...] a *Gazeta* fez um esboço de crítica, publicado provavelmente a pedido da cantora”. Nesta notícia, verificamos as seguintes informações:

A 24 do mez passado houve no Theatro de S. Carlos d'esta Cidade o maior concurso que alli se tem visto, para ouvir a celebre cantora americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha, a qual na harmoniosa execução do seu canto excedeu a expectação de todos: forão geraes e muito repetidos os applausos que expressavão a admiração que causou a firmeza e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais bellas e mais proprias para Theatro. Por taes testemunhos da approvação deseja ella por este meio mostrar ao Publico o seu reconhecimento (*Gazeta de Lisboa*, Lisboa, 6 de fevereiro de 1795).

---

<sup>40</sup> Os títulos apresentados indicam as referências no Arquivo Ultramarino, ou seja, a forma como o documento é descrito no Catálogo. Anexos 1 e 2.

Também na *Gazeta*, encontramos uma notícia referente aos concertos realizados na cidade do Porto, destacando o sucesso obtido:

Do porto avisam que no teatro daquela cidade houvera a 29 de Dezembro um benefício a favor da Célebre Cantora Joaquina Maria da Conceição Lapinha, no qual todas as pessoas presentes admiraram a melodia da sua voz, e a sua grande execução, de sorte que ela a 3 de janeiro se viu obrigada a voltar ao Teatro, prestando-se aos instantes rogos das pessoas, que por não caberem ali da primeira vez a não tinham ouvido (*Gazeta de Lisboa*, 02 fevereiro de 1796).<sup>41</sup>

Lembramos que, mesmo que autores como Ernesto Vieira (1900) e Andrade (1967, v. 2, p. 185) situem os concertos realizados no Porto em data anterior ao de Lisboa, tal erro de cronologia é desfeito por outros autores, como Brito (1989a) e Francisco da Fonseca Benevides (1883), que estão de acordo com os testemunhos da *Gazeta*.

[...] a afamada brasileira, Joaquina Maria da Conceição Lapinha, que possuía uma voz de grande extensão e extrema agilidade; cantou em um concerto que deu em 24 de janeiro de 1795. Posteriormente cantou também na cidade do Porto; temos notícia de ali haver agradado imensamente em dois concertos que deu no teatro, um em 29 de dezembro de 1795, e outro em 3 de janeiro de 1796 (BENEVIDES, 1883, p. 48 *apud* PACHECO, 2006, p. 178).

Brito (1989a, p. 178) relata também a participação de uma cantora Senhora Maria Joaquina, em concerto<sup>42</sup> realizado no Teatro do Salitre, a 20 de fevereiro de 1797, no qual esta teria executado, entre outras obras, uma ária de António Leal Moreira. Entretanto, o autor afirma não ser possível identificar se esta cantora seria Maria Joaquina Rosa, que

---

<sup>41</sup> Mesmo que Pacheco (2006) já tenha publicado tais notícias em seus estudos, uma vez que nos propomos a realizar um estudo mais aprofundado sobre Lapinha, consideramos ser relevante reproduzir novamente tais informações.

<sup>42</sup> “[...] executado por dois famosos Professores dos primeiros da Câmara de Sua Magestade, e pela Senhora Maria Joaquina, e em quanto a instrumentos por uma numerosa Orquestra dos melhores Professores: e será distribuido em duas partes: [...] Repetir-se-hão mais dois Benefícios, tambem de Musica com os ditos Professores, e com a Senhora Maria Joaquina nos dias que serão noticiados por Cartazes” (ANTT, Real Mesa Censória, n.º 2292 *apud* BRITO, 1989a, p. 178-179).



estreou no Teatro da Graça em 1763 ou 64 e que, pela data deste concerto, estaria por volta dos cinquenta anos, ou se a responsável pelo canto poderia ser a brasileira Joaquina Lapinha.<sup>43</sup>

Ainda em Portugal, Ayres de Andrade afirma que, em Coimbra, a cantora “[...] inspirou apaixonados versos ao poeta João Evangelista de Moraes Sarmiento” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 185). Acerca dessas informações, Souza Viterbo (1932, p. 302) identifica uma *Canção* – escrita por Moraes Sarmiento (1773-1826) no período em que cursava a Universidade de Coimbra –, na qual se identifica a seguinte epígrafe elucidativa: *À Senhora D. Joaquina Maria da Conceição Lapinha (em Coimbra)*. Esse autor considera bastante provável que Lapinha tenha se apresentado nesta cidade e acrescenta:

Alem d’esta *Canção*, o poeta lhe dedicou uma *Ode pindarica*, em que mais callorosamente encarece os atractivos da *Lapinha*, a quem o Mondego, ferido pelas setas dos seus encantos, se rende humilhado. Tanto uma como outra composição veem nas *Poesias* do autor, que foram publicadas postumas em 1847 (VITERBO, 1932, p. 302).

Pacheco (2006, p. 179) salienta que não podemos nos esquecer que os concertos realizados pela cantora em Portugal entre 1795 e 1796 somente foram possíveis graças ao príncipe regente D. João que, ao assumir o governo português, revogou a proibição instaurada por sua mãe, D. Maria I. A esse respeito, Souza Bastos (1898) afirma:

Apezar de ser proibido n’esta epocha representarem mulheres nos theatros de Lisboa, foi permitido cantar n’esta noite, no theatro de S. Carlos, Joaquina Maria da Conceição Lapinha, illustre cantora brasileira, que possuía uma excellente voz e grande agilidade no canto. Foi festejadíssima (BASTOS, 1898, p. 483).

---

<sup>43</sup> Mário Moreau (1981, v. 1, p. 19-23), ao reunir informações sobre a portuguesa Maria Joaquina, permitiu-nos identificar que as últimas referências à atuação dessa cantora datam de 1774, aproximadamente. Este fato reforça as possibilidades de que a cantora do concerto citado se tratasse da brasileira Joaquina Maria Lapinha.

Entretanto, como já relatamos, nas investigações desenvolvidas em arquivos portugueses, nada foi encontrado acerca dessas autorizações para a representação feminina. Sobre a atuação de Lapinha nos palcos brasileiros, já no capítulo anterior identificamos sua participação junto ao elenco do teatro de Manoel Luiz. Complementamos as informações já citadas, com o seguinte relato de Luiz Edmundo:

Até a chegada do Sr. D. João VI, o theatro de Manoel Luiz foi o *rendez-vous* da melhor sociedade do tempo, a diversão de maior elegancia e de maior brilho. Por elle passaram os grandes comediantes da cidade.

Do seu elenco fizeram parte, entre outros: a Lapinha, Joaquina da Lapa, *posando como ninguém em tablas*, a Rosinha, que endoidecia platéas, desnalgada, sapateando a fofa, o lundum, o sarambeque, o arripia, o oitavado e outras dansas; a Maricas, *resolutissima*, que nos programmas figurava com o nome de Maria Jacintha, e a Passarola, de tão lamentaveis recordações...

José Ignacio da Costa, o *capacho*, e o famoso Ladislau – o cômico que mais fez rir os nossos avós nos tempos dos vice-reis – foram elementos masculinos de maior ressaltado (EDMUNDO, 1932, p. 439-440, grifos do original).

Percebemos que essa lista é bastante semelhante àquela fornecida por Paixão (1936), que reproduzimos no capítulo I de nosso trabalho (p. 57). Entretanto, tais informações não nos permitem ainda situar uma data aproximada para a atuação da cantora no país. Para isto, é necessário identificar a presença de Lapinha no elenco criado “[...] pelo vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), sob a direção do tenente-coronel de Milícias, Antônio Nascentes Pinto” (SOUZA, 1960, p. 292). Assim, temos os primeiros indícios de sua presença nos palcos brasileiros em período anterior aos concertos realizados nos teatros em Portugal.

Neste momento, retomamos a possível relação entre a cantora e Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Como vimos anteriormente, este poeta, estimado pelo Marquês do Lavradio, atuou junto à companhia de Nascentes Pinto, sendo bastante provável também a sua contribuição junto ao teatro de Manoel Luiz, onde ele teria “[...] auxiliado de algum

modo os artistas [...], guiando-os, ensaiando-os nos dramas, comedias e farças que eram levados à cena” (PAIXÃO, 1936, p. 81).

Mattos faz ainda referência ao possível envolvimento do Pe. Nunes Garcia junto ao teatro da Rua do Passeio, o que nos remete à sua relação como aluno de retórica de Silva Alvarenga.

Coincidências iniludíveis, reforçadas pela participação de Silva Alvarenga – que ensaiava, neste teatro, peças “trágicas e cômicas” de amigos seus – fazem acreditar no envolvimento do jovem músico, então em torno dos vinte anos de idade, como instrumentista ou cantor de voz adulta, no funcionamento do pequeno teatro onde se ouvia Cimarosa, Paisiello e outros compositores que Nascentes Pinto tivera ocasião de ouvir na Itália (MATTOS, 1997, p. 27).

Encontramos referências quanto à incorporação à Biblioteca Nacional, em 1815, de um acervo<sup>44</sup> de Silva Alvarenga, comprado da “preta Joaquina, herdeira e testamenteira” deste (SCHWARCZ, 2002, p. 278). Se esta fosse a cantora Joaquina Lapinha, tal dado reforçaria a possibilidade da existência de uma relação afetiva entre a cantora e o poeta. Assim, podemos supor que esta relação teria influenciado de alguma forma a carreira de Lapinha, considerando a relevância de Silva Alvarenga na época.<sup>45</sup>

Lembramos que as evidências da participação desta cantora nos elencos dos teatros cariocas setecentistas se fundamentam em fontes secundárias. Outras referências à atuação de Lapinha, no Rio de Janeiro, são encontradas somente a partir de 1808, devidamente documentadas, como é o caso das obras de Nunes Garcia, citadas anteriormente. Desta forma, identificamos a sua presença como intérprete, principalmente do repertório dramático, por meio de libretos e partituras que mencionam a sua participação.

---

<sup>44</sup> A biblioteca deste advogado era composta de 1576 volumes.

<sup>45</sup> Lembramos que estas são apenas suposições organizadas a partir dos dados encontrados até o momento, mas que abrem caminho para investigações em outras fontes, que de algum modo se relacionam com a vida e atuação profissional de Joaquina Lapinha.

Constatamos também a sua atuação em concertos privados, como podemos comprovar pela notícia que encontramos na seção "Avisos" da Gazeta do Rio de Janeiro, no ano de 1809, na qual lemos:

Madama *D'aunay*, Cômica cantora novamente chegada de *Londres*, em cujos Theatros, assim como nos de *Paris* sempre representou, informa respeitosamente aos cidadãos desta Côrte, que ella pretende dar hum Concerto de Muzica vocal, e instrumental na casa N. 28 na Praia de *D. Manoel*, no dia 14 do corrente. Nelle cantaráõ ella, e a Senhora *Joaquina Lapinha* a mais bem escolhida Muzica dos melhores authores, e tocarão os Senhores *Lansaldi*, e *Lami* Concertos de Rebeca, e executar-se-hão em grande Orquestra as melhores Ouvertures de *Mozart*. - Vendem-se bilhetes em sua casa N. 8 rua de *S. José* a preço 4\$000 reis (Gazeta do Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1809, itálico do original *apud* SANTOS, [2002] 2004, p. 347).

Destacamos ainda que, para nossa pesquisa, encontramos informações essenciais no acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal.<sup>46</sup> Os fundos musicais desta biblioteca foram catalogados pelo Pe. José Augusto Alegria (1989),<sup>47</sup> porém o musicólogo David Cranmer<sup>48</sup> tem realizado um estudo mais aprofundado desse material, identificando eventuais problemas quanto à catalogação, que o levaram a propor uma reorganização do acervo incluindo obras não-catalogadas anteriormente.

Por meio da colaboração de Cranmer,<sup>49</sup> chegamos a informações inéditas para nossa pesquisa e encontramos o que, inicialmente, parecia ser uma espécie de espólio referente à cantora Joaquina Lapinha e que, posteriormente, verificamos se tratar de um material pertencente ao Teatro de Manuel Luiz, o qual permite identificar os intérpretes atuantes na época, além de características específicas de interpretação.<sup>50</sup> Desta maneira, os

---

<sup>46</sup> As transcrições das obras dramáticas de Nunes Garcia (*Ulissea e Triunfo da America*), por exemplo, foram possíveis graças à existência dos manuscritos nesse acervo.

<sup>47</sup> Para nossa pesquisa, identificamos que o material mais interessante está descrito a partir da página 164, em trecho que se refere à catalogação da seção Prática de Música Profana Manuscrita (ALEGRIA, 1989).

<sup>48</sup> A quem agradecemos as valiosas informações.

<sup>49</sup> Informações pessoais recebidas por meio eletrônico em setembro de 2007.

<sup>50</sup> Investigações posteriores permitiram a Cranmer identificar a presença de outros nomes de artistas da cena lírica carioca, atuantes entre o final do século XVIII e início do XIX. Assim, poderíamos relacionar a existência destas obras no acervo português com o fato de Manoel Luiz haver entregado as chaves de seu

estudos mais recentes possibilitam o acréscimo de diversas obras executadas pela Lapinha com relação à lista anteriormente fornecida por Pacheco, que reproduzimos a seguir:

**Sem datas** – Parte solista em “Le Donne Cambiate”, de Marcos Portugal.

- Primeiro soprano do “Elogio da Senhora Rainha”, de Marcos Portugal.

**1804** – Participação na farsa “Gatto por Lebre”, de António José do Rego, em Lisboa.

**1808** – Parte solista no “Coro em 1808”, do Pe José Maurício.

**Sem data de estréia** – Gênio de Portugal no drama eróico “Ulissea”, do Pe José Maurício, composto em 1809.

**1810** - Parte solista em “O Triunfo da América”, do Pe José Maurício, escrita em 1809.

**1811** – Carlotta em “L’Oro non compra amore”, de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro.

- Parte solista no “Elogio de 17 dezembro de 1811”, de Marcos Portugal.

**1811(?)** – A Verdade em “A verdade triunfante”, de autor indeterminado, no *Real Theatro da Corte do Rio de Janeiro* (PACHECO, 2006, p. 182, citação como no original).

Contudo, Cranmer não confirma a atuação da Lapinha em *Le Donne Cambiate*, nem tampouco no *Elogio de 1811*, de Marcos Portugal, e acrescenta a sua participação nas seguintes obras.<sup>51</sup>

- a. Paisiello - *Il barbiere di Siviglia*
- b. Paisiello - *La molinara*
- c. Paisiello - *Il fanatico in Berlino*

---

teatro a D. João VI, após a inauguração do São João (PAIXÃO, 1936). Desta forma, o arquivo deste teatro, que passaria a fazer parte de um acervo pessoal de D. João, pode ter sido levado para Vila Viçosa pela ocasião do retorno da corte a Portugal em 1821. A esse respeito, seremos mais específicos no Capítulo III.

<sup>51</sup> Segundo ele, a identificação dessas obras é feita com base na existência da anotação do nome da cantora Lapinha nas partituras analisadas, dentre outros aspectos utilizados na investigação, como a identificação do copista.

- d. Paisiello - *La modista raggiratrice*
- e. Anônimo - *Demofonte*

Outrossim, identificamos ainda a participação de Lapinha no papel de América no drama *A união venturosa*, com música de Fortunato Mazzioti, encenado em 1811, no Rio de Janeiro (KÜHL, 2003).

### 2.3 – A atriz Joaquina Lapinha

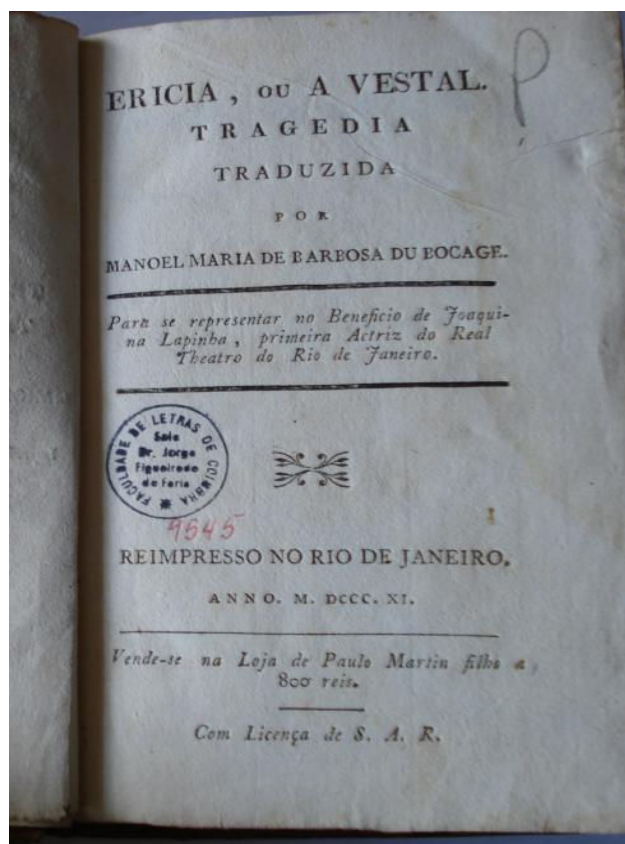
Mais reconhecida no cenário artístico luso-brasileiro como cantora, segundo as pesquisas desenvolvidas nos arquivos portugueses, confirmamos que Lapinha protagonizou ainda relevantes trabalhos na área teatral. Como já mencionamos, Ruders destaca a sua presença como terceira atriz em elenco português, em um período que condiz com seu tempo de permanência em Portugal, ou seja, entre os anos de 1791 e 1805. Referências mais específicas estão relacionadas à sua atuação como atriz na cena lírica carioca. Entretanto, a documentação primária existente só nos permite confirmar a sua presença no período posterior à sua volta de Portugal,<sup>52</sup> como é o caso das obras profanas de Nunes Garcia, executadas a partir de 1808.

Ayres de Andrade nos remete ainda à participação de Lapinha como primeira atriz no Teatro Régio de Manoel Luiz Ferreira, em 1811. Esse autor afirma que: “Seu grande sucesso era em *Erícia* ou *A Vestal*, tragédia de Dubois Fontenelle, traduzida do francês pelo poeta português Manuel de Barbosa du Bocage, diziam que expressamente para ela em 1805” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 185). Lembramos ainda que, sobre a carreira artística de Lapinha, as últimas notícias foram com relação à sua atuação no teatro citado e que não conhecemos nenhuma informação posterior, com exceção da sua possível situação como herdeira do poeta Silva Alvarenga, de acordo com o que elucubramos anteriormente.

---

<sup>52</sup> Até o momento, somente identificamos uma exceção, qual seja, o pastiche de *Demofonte*, de autoria desconhecida, presente em Vila Viçosa, e possivelmente executado na última década dos setecentos, uma vez que apresenta características de um material do final do século XVIII. Ver capítulo III.

A partir da citação de Andrade, que nos fornece uma clara alusão a uma obra, procuramos obter informações mais específicas. Desta forma, quando tivemos a oportunidade de realizar uma consulta pessoal aos arquivos portugueses, identificamos a existência do libreto de *Ericia* [BFL/IETJF/cota JF 15-1-36], datado de 1811, presente na Coleção Jorge de Faria – que integra o acervo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal.<sup>53</sup>



**Fig. 6** Bocage. *Ericia ou A Vestal*. Frontispício. 1811.  
**Fonte:** BFL/IETJF. Cota JF 15-1-36.

Neste libreto encontramos a seguinte citação: “Para se representar no Benefício de Joaquina Lapinha, primeira Actriz do Real Theatro do Rio de Janeiro”. Esta informação

<sup>53</sup> A identificação deste libreto foi possível graças à colaboração do Prof. Dr. David Cranmer, que nos auxiliou em nossas investigações nos arquivos portugueses. Destacamos ainda que a Coleção Jorge de Faria corresponde a um dos acervos mais significativos com relação à literatura de cordel, constituindo uma das mais importantes coleções de libretos.

não nos possibilita justificar a declaração de Andrade de que o libreto tenha sido traduzido expressamente para a atriz. Ainda no mesmo acervo da Coleção Jorge de Faria, foi possível consultar a versão de 1805 [BFL/IETJF/cota JF C2-6-3/80] – que se trata da primeira impressão da tradução realizada por Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) –; entretanto, não há qualquer referência à Lapinha nesta versão. Sendo assim, ainda não podemos confirmar o que dissera Andrade. Por outro lado, lembramos que, de acordo com os documentos identificados anteriormente, a cantora permanecia em Portugal até o ano de 1805, o que, no entanto, não exclui a possibilidade de algum tipo de relação com o poeta.

### 2.3.1 – *Ericia*: suas diferentes versões, a questão da autoria e a presença de Lapinha

Em busca de maiores detalhes acerca de *Ericia ou a Vestal*, percebemos a existência de questões relativas às datas e ainda à autoria do libreto original, uma vez que o libreto a que nos referimos trata-se de uma tradução do francês realizada por Bocage. Anteriormente, esclarecemos a questão das datas ao identificar duas impressões do libreto: uma primeira versão impressa em Lisboa, em 1805, e a versão brasileira de 1811, que contém indicação sobre a participação de Lapinha.<sup>54</sup>

No que diz respeito à autoria da obra original francesa, verificamos a sua atribuição a diferentes escritores. Em impressão posterior, de 1825, da tradução de Bocage pela Imp. da Rua dos Fanqueiros, a tragédia é atribuída a Mr. d'Arnaud, ou seja, o poeta francês François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805); entretanto, no *Diccionario Bibliographico Portuguez* (SILVA, 1862, tomo VI, p. 50) encontramos que esta informação não possui fundamento. Outro possível autor, como aparece indicado em *Obras de Bocage* (1968, p. 1940), seria o francês Mr. d'Anchet, que identificamos como Antoine d'Anchet (1671-1748). E, por fim, o já citado Dubois Fontenelle que, corretamente, seria Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (1727-1812).<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Posteriormente, esta mesma obra foi reimpressa por mais duas vezes em Lisboa: 1815 e 1825.

<sup>55</sup> Com relação à diferença de grafia de Fontanelle para Fontenelle, encontramos, em uma das diferentes impressões para a obra *Ericie*, o seguinte título: *Ericia, of de Vestaelsche maegd* [Texte imprimé], *treurspel, gevolgd naer het Fransche, van den heere de Fontenelle* [sic] ... door G. Van Gulik. Assim, na indicação de



Em consulta ao catálogo da Biblioteca Nacional da França [BnF], foi possível confirmar a autoria deste último poeta, uma vez que somente ele foi identificado como autor da obra intitulada *Ericie ou la Vestale, tragédie en trois actes et en vers...*, título original da tragédia *Ericia ou a Vestal*, posteriormente traduzida por Bocage. Da mesma obra, encontramos neste catálogo diversas impressões, dentre as quais uma primeira publicação, datada de 1768 e impressa tanto em Londres quanto em Paris;<sup>56</sup> outra impressão londrina no ano seguinte; traduções de diferentes autores para o holandês, datadas de 1770; e, ainda, uma versão revista e corrigida pelo próprio Fontanelle, de 1798. Sobre a obra, Theophilo Braga afirma que:

Entre as traduções de Bocage encontra-se a tragedia intitulada *Ericia ou a Vestal*; é uma d'essas obras mediócras da segunda metade do século XVIII, que generalisavam a revolução philosophica dos Encyclopedistas. Como tal é que deve ser comprehendida a intenção de Bocage. A *Ericia ou a Vestal*, escripta por Dubois-Fontanelle, litterato mediocre, era um protesto contra os conventos de mulheres, á sombra de um thema classico. [...] Era por 1763; Fontanelle apresentou á policia a sua tragédia; a policia ou Marin, farejou allusão aos conventos catholicos [...]. É claro que os parochos e os doutores opinaram pela interdicção da peça, de que resultou multiplicarem-se as copias manuscriptas da *Ericia ou a Vestal*, alcançando uma fama que o seu valor artistico lhe não dava. [...] Aqui está a obra que seduziu o genio do Bocage; vinha revestida do prestigio revolucionário, e em paiz de frades e freiras era na verdade um protesto, e um germen de revolta lançado nos espiritos (BRAGA, 1902, p. 423-424).

Não pretendemos nos delongar sobre os aspectos literários da obra. De qualquer forma, não podemos deixar de mencionar a relevância de Bocage como tradutor pois, apesar de não se tratar de sua vertente mais reconhecida, este seu trabalho é significativo, incluindo traduções de textos clássicos latinos e obras francesas, caracterizadas “pelo rigor e pela originalidade” (PIRES *apud* PAIS, 2008, p. 1). Lembramos ainda que a obra relacionada apresenta um Prólogo escrito pelo autor. Segundo Carlos Castilho Pais (2008,

---

autoria desta tradução holandesa, datada de 1770, verificamos se tratar de um erro comum de grafia, já presente naquele período.

<sup>56</sup> Encontramos também referência a uma impressão deste mesmo ano (1768) na cidade de Lausanne.

p. 5), “O prólogo, [...], é a manifestação mais evidente da reivindicação da autoria da tradução. [...] faz-se acompanhar da referência aos atributos do escritor”.

*Ericia* relata a história de uma jovem que, por imposição de seu pai, deve se tornar uma Vestal; porém, ela se apaixona pelo jovem Afranio e, em um momento de paixão, permite que o fogo sagrado do templo de Vesta se apague. Ela é então condenada à morte por seu pai, o Grão Sacerdote, que preside o seu suplício. Desta maneira, percebemos que o papel-título, interpretado por Lapinha, apresenta uma forte carga dramática, que verificamos ser uma característica comum aos seus personagens. Esta é uma qualidade que agregamos à figura desta cantora e atriz, a qual, como afirmara Ruders (2002, p. 94), possuía “muito sentimento dramático”.

Destacamos também que o fato desta obra se representar em benefício<sup>57</sup> da atriz indica que toda a renda obtida com sua apresentação foi revertida para a artista. Cranmer<sup>58</sup> nos remete ainda ao fato de que “[...] era habitual o beneficiário escolher o repertório da sua noite de benefício”. Desta maneira, a própria Lapinha seria, possivelmente, responsável pela escolha de *Ericia*, um papel no qual ela poderia expor os seus dotes dramáticos.

### 2.3.2 – *Ullissea libertada*: novas informações

Outra referência à atuação de Joaquina Lapinha como atriz encontramos no libreto *Ullissea libertada* [BA/cota 154-IV-4 (18)], existente na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Este libreto corresponde à edição do Rio de Janeiro, de 1809, e contém a significativa informação de que Lapinha foi responsável por dois papéis. Segundo a descrição dos atores, ela interpretou o papel declamado de *Ullissea* e o papel cantado de *Genio de Portugal*. No frontispício deste libreto, encontramos o seguinte: ULLISSEA LIBERTADA: / DRAMA HEROICO / COMPOSTO / POR / MIGUEL ANTONIO DE BARROS / PARA SE REPRESENTAR NO REAL THEATRO DO RIO / DE JANEIRO

---

<sup>57</sup> Acerca desta prática, verificamos que se tornou tão abusiva, que, em nossas pesquisas na Torre do Tombo, identificamos diversas correspondências, dirigidas a Sua Alteza Real pelos empresários dos teatros, solicitando a proibição dos benefícios, os quais interferiam de forma negativa nas contas das casas de espetáculos.

<sup>58</sup> Correspondência por meio eletrônico, em 30 de outubro de 2008.

EM O DIA DE S. JOAÕ 24 DE JUNHO / DE 1809 EM APPLAUSO AO NOME DE / S.  
A. R. / O / PRINCIPE REGENTE / NOSSO SENHOR. / [brasão real] / RIO DE JANEIRO.  
/ 1809. / NA IMPRESSÃO REGIA. / *Com Licença de S. A. R.*

Desta obra, já conhecíamos a sua participação como cantora uma vez que, no arquivo de Vila Viçosa anteriormente mencionado, encontramos a partitura autógrafa para o *Drama Eroico* homônimo [PDVV/G prática 13], de autoria de Pe. José Maurício Nunes Garcia. Contudo, a novidade é a sua atuação também como atriz e, assim como observamos em seus papéis como cantora, em um papel de destaque; no caso, o de protagonista. Segundo David Cranmer – que nos forneceu a transcrição do frontispício e da relação de personagens –, percebemos, pela observação do libreto, que há tempo suficiente para a troca de roupas de um personagem para outro.

Já pela análise da parte musical (BERNARDES, 2002), composta por Pe. José Maurício, verificamos ser constituída por um coro inicial (*Coro das Fúrias*), um *Coro das Ninfas (cena 3)*, um *Recitado* e uma *Aria* para o papel do Gênio e, para encerrar, um *Finale* (com coro acompanhando a voz).<sup>59</sup> Assim, os outros papéis indicados, além daqueles que Lapinha executou, seriam declamados, quais sejam: *O Nume Tutelar d'Inglaterra*, interpretado por Elias Anselmo; *O Nume Tutelar de Hespanha*, por Domingos Botelho; e a *Discordia*, por Rita Feliciano. No libreto referido constam ainda, na relação de personagens: o Coro de Fúrias e o Coro de Ninfas e há menção à música: *Do Padre José Maurício*.

Segundo Sérgio Dias ([2002] 2004, p. 122-124), a música de Nunes Garcia incluiria ainda uma *Overture*,<sup>60</sup> que Leopoldo Miguez revelava trazer, em um conjunto de partes cavadas extraviado, o seguinte título: *Overture ou Introdução que Expressa Relâmpagos e Trovoadas com Violinos, Viola, Violoncello, trompas, trombe lunghe, flautas, fagote e basso*. Dias desenvolve uma série de considerações, as quais nos levam a crer que esta obra seria aquela que conhecemos hoje como *Abertura Zemira*. Já no que diz

---

<sup>59</sup> Na edição da FUNARTE, o *Recitado* e a *Aria (Genio de Portugal)* são entremeados pelo *Coro das Ninfas*, no entanto, pela análise do libreto e do manuscrito, verificamos que o coro está inserido ao final da *Scena 3ª* e é repetido, da mesma forma, ao final da cena seguinte. *Recitado* e *Aria*, por sua vez, encontram-se, em seqüência, ao início da última cena (*Scena 6ª*).

<sup>60</sup> Na partitura autógrafa [PDVV/G prática 13] encontramos: *A Overture he a da trovoada levantando logo o panno*.

respeito ao libreto, até então, esse autor identificara somente a versão de 1808, localizada por ele na Biblioteca Nacional de Lisboa, o que não permitia reconhecer os atores atuantes na representação brasileira. Destacamos também que, em parte separada para o canto, existente na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa [G prática 13], é possível observar a anotação do nome de Joaquina Lapinha.



**Fig. 7** Parte para o Gênio de Portugal. *Ulysses*.  
**Fonte:** PDVV. G prática 13.

É interessante notar que no libreto deste drama, da autoria de Miguel António de Barros (1772-1827), em sua versão de 1808, representada no Teatro do Salitre em Lisboa, os papéis da *Ulysses*<sup>61</sup> e do *Genio de Portugal* foram interpretados, respectivamente, pela Sr<sup>a</sup>. Claudina Roza Botelho e pelo Sr. Antonio Chiaveri<sup>62</sup> (DIAS, [2002] 2004, p. 125). Tais informações vêm confirmar aspectos da prática artística brasileira, já que o papel assexuado do Gênio foi, no Brasil, executado por uma mulata e, mais uma vez, confirmamos o destaque de Joaquina Lapinha, que aparece como a *prima donna* do canto e também como a atriz principal do elenco. Ainda sobre essa presença em

<sup>61</sup> Utilizamos a grafia com “y”, uma vez que no frontispício desta versão lê-se: ULYSSEA / LIBERTADA / DRAMA HEROICO / COMPOSTO / POR / MIGUEL ANTONIO de BARROS / [brasão régio] / LISBOA / NA OFFICINA JOÃO EVANGELISTA GARCEZ / Anno de 1808 / Com licença do Desembargo do Paço / Achasse na Casa da Gazeta (DIAS, [2002] 2004, p. 125).

<sup>62</sup> Cranmer (1997), no apêndice 2 de sua tese, identifica Chiaveri como o segundo tenor do Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, em 1797.

diferentes papéis, Cranmer (2008)<sup>63</sup> afirma que: “Dramaticamente também faz um certo sentido, visto que Ulissea representa simbolicamente o País de Portugal, cativo e depois libertado, tal como o Génio de Portugal<sup>64</sup> o representa”.

Em concordância com esta prática, Sérgio Bittencourt-Sampaio (2008, p. 32) confirma a presença da intérprete brasileira “[...] ora como atriz, ora como cantora lírica, ou ambos simultaneamente”. Este mesmo autor complementa: “De acordo com o local e com a obra, ela podia atuar em qualquer uma dessas atividades, o que nos dificulta determinar exatamente qual o seu papel em cada ocasião, diante da falta de detalhes nos documentos da época” (p. 32). Desta maneira, verificamos uma referência às lacunas existentes devido à falta de documentação mais específica. É exatamente neste aspecto que consideramos a relevância de nosso trabalho pois, pela identificação dos libretos, partes musicais e outros documentos primários, concernentes à atuação de Lapinha, tem sido possível relacionar alguns “detalhes”, antes ignorados.

---

<sup>63</sup> Em correspondência de 03 de outubro de 2008, por meio eletrônico.

<sup>64</sup> Em seu prólogo da tragédia *Ericia*, Bocage descreve esse personagem como a representação do Espírito Poético da Nação (p. 5).

## **CAPÍTULO III – DO REPERTÓRIO DE JOAQUINA LAPINHA**

### **3.1 – O fundo musical da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa**

Como verificamos anteriormente, o fundo musical pertencente à Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa mostrou ser de grande relevância para nossos estudos, uma vez que identificamos a existência de um importante conjunto documental estreitamente relacionado às atividades musicais no Rio de Janeiro, principalmente no que se refere ao Teatro de Manuel Luiz. Com relação a tais obras dramáticas, Budasz afirma que:

Há várias décadas pesquisadores portugueses e brasileiros como Silva Dionísio, Adhemar Nóbrega, Cleofe Person de Mattos, e mais tarde o Cônego José Augusto Alegria tinham consciência de que a Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa guardava em seu acervo algumas obras dramáticas compostas no Brasil em homenagem a dom João VI. Destacavam-se nesse grupo obras como *Ulisséia* e *Triunfo da América*, além de algumas peças de Fortunato Mazzioti e Bernardo José de Souza Queiroz. Imaginava-se que, como as peças foram dedicadas ao regente, teriam sido de alguma maneira e em alguma época incorporadas à sua biblioteca particular e levadas a Portugal após 1821 (BUDASZ, 2008, p. 104).

Quanto à questão de incorporação destes manuscritos à biblioteca particular de D. João VI, Cranmer, que ao longo dos últimos 25 anos tem realizado um trabalho regular de investigação de tais fontes, a princípio, questionou a forma como este espólio teria chegado a Vila Viçosa. Ele identificara dentre os manuscritos de música profana características de um material pertencente a teatros públicos e populares lisboetas, como os teatros do Bairro Alto, Rua dos Condes, Salitre e São Carlos. Assim, verificamos que há uma preponderância de material quase sempre de uso corrente, sobretudo de partes cavadas, a partir das quais, “com base em indicações de lugar e/ou data, nomes de compositores e/ou

cantores, e/ou a mão de um ou mais dos copistas cariocas”, Cranmer (2008, p. 7-8, no prelo) identificou mais de cinquenta obras relacionadas ao Teatro de Manuel Luiz.

Segundo Moreira de Azevedo, após a inauguração do Teatro São João, em 1813, “Fechou-se a casa da ópera de Manuel Luís, que, consta, levou as chaves ao Príncipe Regente, ofertando-lhe o prédio” (AZEVEDO, 1877 *apud* CRANMER, 2008). Desta forma, Cranmer nos lembra que, apesar de não ser possível verificar a veracidade desta afirmação, as características de tal transação levam a crer que se tratou de um negócio privado. Uma vez que, posteriormente, o local onde se encontrava o edifício sempre pertenceu ao Estado, é possível imaginar que, em 1821 quando de seu retorno a Portugal, o conteúdo do teatro tenha sido levado por D. João VI para sua biblioteca particular em Vila Viçosa.<sup>1</sup>

Com a colaboração e supervisão de Cranmer, investigamos parte do material relacionado à nossa pesquisa. Assim, tendo como referência a lista organizada por ele, na qual identificou as obras em que há menção a Joaquina Lapinha, consultamos as cotas correspondentes, observando nos manuscritos questões específicas relacionadas à presença dos intérpretes, além de relações de texto e música, envolvendo ainda aspectos de ornamentação e articulação, dentre outros.

Devido ao representativo volume de material relativo à pesquisa em relação ao escasso tempo permitido para a investigação,<sup>2</sup> adotamos um procedimento de pesquisa a fim de otimizar nossos resultados. Assim, optamos por iniciar os estudos selecionando as obras segundo os seguintes critérios eliminatórios:

a) não reincidência: ou seja, não seria necessário analisar obras das quais outros pesquisadores já houvessem solicitado reprodução;

---

<sup>1</sup> É relevante destacar que o Palácio de Vila Viçosa teve sua construção iniciada no século XVI, pelos Duques da Casa de Bragança, D. Jaime e D. Teodósio I. Somente em 1640, o 8º Duque de Bragança, D. João II, foi aclamado D. João IV, Rei de Portugal. Sendo assim, Vila Viçosa sempre correspondeu a um Palácio Ducal, propriedade particular da família Bragança, o qual passou a ser utilizado como residência de férias enquanto os Bragança estiveram como monarca portugueses.

<sup>2</sup> Para consulta a Biblioteca em Vila Viçosa, obtivemos da administração da instituição uma autorização para três dias. Assim, desenvolvemos nossas pesquisas entre os dias 27 e 29 de agosto de 2008.

b) material completo pertencente ao Real Teatro de São Carlos: cujas cotas que apresentassem a grafia de copistas do São Carlos poderiam ser reproduzidas, para fins de investigação por outros centros de pesquisa<sup>3</sup> e, se necessário, posteriormente disponibilizadas para nossa consulta.

Nossa proposta é estudar mais detalhadamente os aspectos envolvidos no repertório nacional executado por Lapinha – ou seja, as obras profanas do Pe. José Maurício. Portanto, no que se refere às outras obras relacionadas à cantora, majoritariamente de origem italiana, no momento, incluímos somente as informações que possibilitem contextualizá-las na prática brasileira. Assim, apresentamos a seguir as obras estudadas na seção de Música Profana Manuscrita, destacando informações relativas aos intérpretes brasileiros e correlacionando estas obras às suas prováveis representações em terras lusitanas. Pois conforme identificamos, as cotas contêm material original pertencente aos teatros reais (sobretudo os da Ajuda e de Salvaterra) e aos teatros públicos e populares lisboetas, ao qual são acrescentados cadernos aparentemente copiados no Rio de Janeiro, por diferentes copistas cariocas.<sup>4</sup>

*- La modista raggiratrice (PDVV/G prática 61, 117.11)*

Música de Giovanni Paisiello

Nesta cota, os manuscritos<sup>5</sup> se encontram divididos em três maços, sendo que o primeiro corresponde aos cadernos instrumentais e três cadernos da partitura completa, respectivamente, final do 1º ato, 2º ato e final do 2º ato;<sup>6</sup> o segundo maço corresponde às

---

<sup>3</sup> No caso, o pedido seria realizado por meio do Cesem (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), órgão de pesquisa ligado à Universidade Nova de Lisboa.

<sup>4</sup> Dentre estes copistas, Cranmer identifica ao menos três diferentes mãos.

<sup>5</sup> Destacamos que a consulta direta aos manuscritos permite identificar aspectos que não são visíveis nas reproduções em microfilmes, dentre os quais anotações posteriores na partitura, que apresentam diferente coloração; os tipos de papel, por meio dos quais, eventualmente, identificamos acréscimos à parte musical; as marcas d'água, que permitem identificar material de diferentes períodos; e, ainda, a existência de cortes, pela falta de páginas nos cadernos.

<sup>6</sup> A partitura completa do 1º ato desta obra se encontra na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa [BA/Ms-P-La 47-IV-4]. Cranmer, em seu trabalho sobre as fontes brasileiras, destaca o problema da fragmentação das obras, tanto interna - ou seja, diferentes cotas para uma mesma peça-, quanto com relação à divisão das obras em



partes vocais do 1º ato e outros cinco cadernos instrumentais; e o terceiro maço contém as partes vocais para o 2º ato. Nestes dois últimos maços, encontramos o material de maior relevância, com diversos cadernos vocais na mão de um dos copistas atuante no Rio de Janeiro, conforme estudo paleográfico de Cranmer.

Assim, encontramos referências aos seguintes intérpretes com os respectivos papéis: *Lapinha* (Madama), *Snr.<sup>a</sup> Fran.<sup>ca</sup>* (Ninetta), *Snr.<sup>a</sup> Maria Cândida* (Chiarina), *Snr. Luis Ignacio* (Mitridate), *Snr. Geralde* (Gianferrante), *Snr. M.<sup>el</sup>* [Manoel] (D. Gavino) e *Snr. Ladislaó* (Ciccolo). Ainda nestes cadernos, conforme Cranmer (2008) também menciona, além do nome do intérprete brasileiro anotado à margem superior esquerda, verificamos o nome do intérprete da representação portuguesa ao centro e o papel na ópera anotado no canto superior direito. Estes dados nos permitem identificar a representação original em Portugal, correspondente ao material utilizado no Teatro Real de Salvaterra, no Carnaval de 1792. Nesta representação, observamos que os papéis femininos foram realizados pelos *castrati*, confirmando essa particularidade com relação à prática brasileira, em que as mulheres foram responsáveis pelos respectivos papéis.

---

diferentes arquivos. A esse respeito, afirma: “O problema da fragmentação é especialmente premente, e de várias ordens. Na sua apresentação, o cónego Alegria agradece ao maestro Filipe de Sousa o apoio na identificação de óperas pertencentes originalmente à Biblioteca Real, mas agora divididas entre a Biblioteca da Ajuda e a Biblioteca do Paço Ducal. Como e quando esta separação se realizou nunca foi explicado. O resultado é que várias dezenas de partituras que, aparentemente, deveriam estar na Biblioteca da Ajuda, encontram-se em Vila Viçosa. Em alguns casos um ou dois actos estão numa das bibliotecas e outro na outra” (CRANMER, 2008, no prelo).

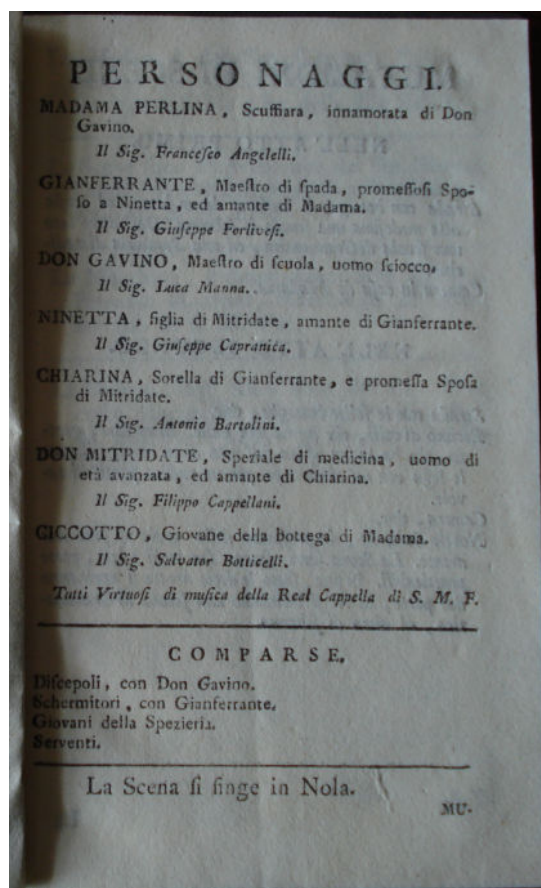


Fig. 8 Personagens e intérpretes. *La modista raggiratrice*.  
Fonte: BFL/IETJF. Cota JF 33-5-133.

Por meio de uma análise mais detalhada do material junto ao libreto, notamos os cortes, ou seja, as alterações realizadas na partitura em relação à versão portuguesa, com a presença de rasuras, e diferente numeração para as cenas. Há ainda material desta obra na cota G prática 117.11, que inclui uma parte das árias para a personagem *Ninetta*.

#### - *Il barbiere di Siviglia* (PDVV/G prática 27)

Música de Giovanni Paisiello

A consulta a esta cota foi feita pela análise dos microfilmes (rolos 0062 e 0063). Nesta obra, identificamos Lapinha como intérprete do papel de *Rosinha*.<sup>7</sup> O material se apresenta com grafia bastante diversa daquela que identificamos como de um copista

<sup>7</sup> Ver as figuras que confirmam a participação de Lapinha nas obras determinadas no tópico 3.2.

português; de acordo com Cranmer, podemos atribuir a cópia a um copista brasileiro. Este musicólogo também identifica como base para esta versão a representação lisboeta do Teatro da Rua dos Condes, de 1791 [BFL/IETJF/cota JF 32-5-77].

Assim como ocorre em *La modista raggiratrice*, observamos pelos manuscritos musicais que há diversas rasuras indicando cortes. E de acordo com o libreto correspondente, os papéis femininos foram, em terras lusitanas, executados pelos *castrati*. Verificamos ainda que parte dos cadernos apresenta o texto em italiano e outros o texto em português, sendo que, em alguns trechos, este foi colado por cima do texto original em italiano.

Na parte vocal de *Figaro*, há referência ao *S.r João dos Reis Per.<sup>a</sup>* [Pereira], que segundo Andrade (1967, v. 2, p. 211) foi “O mais famoso cantor brasileiro na primeira metade do século XIX”.<sup>8</sup> Encontramos ainda a seguinte indicação: *No Benefício de Geraldo Ign.<sup>co</sup> Per.<sup>a</sup>*, que, assim como João dos Reis, foi cantor da Real Capela e, conforme indica Meneses (In: BUDASZ, 2008), atuou junto ao elenco do Teatro de Manuel Luiz.

**- *L’Italiana in Londra* (PDVV/G prática 35, 90f, 91i, 117.9)**

Música de Domenico Cimarosa

Esta obra apresenta material dividido em quatro diferentes cotas: G prática 35 (cota principal), G prática 90f, G prática 91i e G prática 117.9. Foram consultados os microfimes do rolo 32, correspondente à G 35, e do rolo 70, que contém as fotografias da G 90f. Da cota 117.9, consultamos os manuscritos, que incluem alguns cadernos de partes vocais e outros dois de partes instrumentais para clarim.

Em nossa análise, foi possível identificar tanto a grafia de um copista português<sup>9</sup> quanto de um brasileiro, entretanto, como mencionamos anteriormente, não

---

<sup>8</sup> De acordo com Pacheco (2007, p. 118-128), João dos Reis Pereira foi um baixo cantante - classificação utilizada para se referir a uma voz de baixo com tessitura bastante extensa. Segundo a análise de seu repertório, Pacheco (p. 123) nos apresenta a sua extensão total de Fá1 a Lá3 e sua tessitura geral entre as notas Ré2 e Mib3.

<sup>9</sup> Uma vez que ainda não se realizaram estudos sistemáticos sobre o Teatro da Rua dos Condes, não podemos identificar maiores informações com relação aos copistas da forma como procedemos com o material oriundo

encontramos a referência à cantora Lapinha, mas sim a *Paula Joaquina*, cujo nome aparece anotado em parte cavada correspondente ao papel de *Livia*. Como já identificamos, esta cantora esteve presente na cena lírica brasileira ao final do século XVIII.

Para a representação desta obra em palcos portugueses, Cranmer relaciona o libreto da representação no Theatro da Rua dos Condes no Carnaval de 1791 [BFL/IETJF/cota JF 32-4-125]. Neste libreto bilíngüe, confirmamos somente dois papéis femininos, quais sejam, *Livia* e *Madama*, representados pelos *castrati* o senhor Leonardo Martini (*Prima Donna Seria*) e o senhor Francisco Rossi (*Prima Donna Buffa*), respectivamente.

Ainda com relação a mesma, Cranmer (2009) destaca as dificuldades no processo de identificação da proveniência e datação do material, pela própria dispersão deste em diferentes cotas. Ele identifica a existência de material possivelmente relacionado a duas representações distintas em terras brasileiras, uma ao final da década de 1780 e outra ao início do século XIX.

**- *La Molinara/L'amor contrastato* (PDVV/G prática 28, 62, 90a, 117.12)**

Música de Giovanni Paisiello

Para esta outra obra de Paisiello encontramos duas cotas principais, G prática 28 e G 62. Apresenta ainda alguns trechos musicais esparsos que estão agrupados junto às cotas 90 e 117. Desta última consultamos os manuscritos, já as outras três foram analisadas por meio dos microfimes, respectivamente: rolo 63 (G 28), rolo 52 (G 62) e rolo 70 (G 90).

Assim como nas obras anteriores, observamos, tanto nos cadernos instrumentais quanto vocais, diferentes grafias, correspondentes a copistas portugueses, essencialmente do Teatro São Carlos,<sup>10</sup> e copistas cariocas, relacionados ao Teatro de Manoel Luiz

---

do São Carlos. No entanto, os estudos de Cranmer sobre o material brasileiro permitem identificar o copista carioca, separando este material daquele que originalmente pertenceria a um teatro lusitano.

<sup>10</sup> Identificamos, principalmente na cota G prática 62, a grafia do principal copista do Teatro São Carlos, Joaquim Casimiro da Silva.

Ferreira.<sup>11</sup> Da mesma forma, verificamos, nas partes vocais, anotações indicativas de cortes e a coexistência de texto em italiano e em português.

Segundo esses manuscritos, a presença de Lapinha como intérprete é confirmada para o papel de *Eugenia*. Encontramos ainda referências a *S.<sup>r</sup> Ladislau Benavenuto Moreira, Snr. João dos Reis, Luiz Ignacio Pereira, Snr. Geraldo, Manoel Roz.<sup>a</sup> S[ilv]<sup>a</sup>, Snr. An.<sup>to</sup>, Snr.<sup>a</sup> [Marianna] Scarameli, S.ra M.<sup>a</sup> Cand.<sup>a</sup>*.

Cranmer identifica para a representação em terras lusitanas o libreto do Teatro São Carlos de 1793 [BNL/cota T.S.C. 134 P]. Mais uma vez, verificamos por meio deste a presença dos *castrati* em todos os papéis femininos.

*- Il fanatico in Berlina/Lo strambo in Berlina (PDVV/G prática 34, 117.77)*

Música de Giovanni Paisiello

Desta obra, consultamos somente a cota 117.77,<sup>12</sup> em que observamos um caderno vocal, correspondente ao final do 2º ato da ópera, no qual todo o texto se encontra em português. Os demais trechos referiam-se a cadernos instrumentais.

Assim como na obra anterior, este material estaria relacionado a uma representação no Teatro São Carlos, desta vez no ano de 1795 [BFL/IETJF/cota JF 25-3-164]. Cranmer identifica dentre os intérpretes mencionados no material brasileiro além de Lapinha no papel de Guerina: *Snr. M[ano]<sup>el</sup> Roiz S[ilv]<sup>a</sup>, Sr. Gerardo, Sr. Luiz Ignacio, S.<sup>ra</sup> Fran[cis]<sup>ca</sup>*.

Como se pode observar nas obras acima relacionadas, em sua maioria, encontramos trechos alocados na cota G prática 117. Esta cota corresponde a um maço, anteriormente sem identificação, que continha trechos de diversas obras; por meio de um detalhado estudo, na medida do possível, Cranmer reorganizou os manuscritos, permitindo identificá-los às suas respectivas obras.<sup>13</sup> No que se refere às obras dramáticas existentes em

<sup>11</sup> Corresponde a detalhado estudo paleográfico, desenvolvido por David Cranmer.

<sup>12</sup> Como mencionamos, nossas pesquisas estiveram restritas ao tempo disponibilizado.

<sup>13</sup> Acerca deste material e seu processo de rearranjo, Cranmer (2008, no prelo) afirma: “O actual G prática 117 é constituído por 80 espécies distintas (obras ou fragmentos de obras de música dramática) e um maço de

Vila Viçosa, a fim de identificar aquelas das quais existiria evidência da proveniência carioca ou ainda que, mesmo de proveniência portuguesa, teriam passagem comprovada pelo Rio de Janeiro, Cranmer desenvolveu seus estudos segundo os seguintes critérios:

1. Foram isoladas as partituras autógrafas do Pe. José Maurício e Fortunato Mazzioti;
2. Foram examinadas as partes cavas correspondentes para identificar as características da grafia dos copistas que trabalhavam com estes compositores.
3. Foram examinadas as partes cavas de obras coevas de Bernardo José de Sousa Queiroz, compositor português igualmente activo no Rio, para identificar as características da grafia destes copistas.
4. Foram examinadas outras partituras e partes cavas em que já se sabia, através do *Catálogo*, ou das nossas próprias investigações, que constam os nomes de cantores activos no Rio. Foram comparadas as grafias dos copistas destas partes, com as grafias das etapas 2 e 3, tendo-se encontrado uma forte correspondência entre ambas.
5. Alargou-se esta verificação a outras partituras e partes com características parecidas.
6. Alargou-se esta verificação a outras partituras e partes que, teoricamente, poderiam ter passado pelo Rio de Janeiro (CRANMER, 2009, no prelo).

Segundo estes critérios, em conjunto com as informações presentes nas memórias de Manuel Joaquim de Meneses (c. 1850) e os estudos mais recentes de Paulo Köhl (*Cronologia*, 2003), Cranmer (2009) identifica material brasileiro relacionado a dois períodos distintos: 1) Fontes do período 1778 a 1790, a “década de 1780”, correspondente ao vice-reinado de Luís de Vasconcelos e Sousa; 2) Fontes do período 1805 a 1813,

---

reduzidas proporções de folhas ainda avulsas e não identificadas (G prática 117.0). Os manuscritos de música instrumental e as obras posteriores a 1833 foram retirados de 117, tendo sido designados respectivamente por G prática 118 (10 espécies) e 119 (8 espécies)”.

correspondente aos anos desde o regresso ao Brasil de Joaquina Lapinha, cerca de 1805, até à inauguração do Real Teatro de São João, a 12 de outubro de 1813.<sup>14</sup>

Dentre essas obras do acervo, verificamos ainda a presença dos seguintes gêneros: óperas italianas, comédias e *entremezes* portugueses, e obras dramáticas ocasionais. Conforme apresentaremos no tópico seguinte, as óperas italianas e as obras dramáticas ocasionais representam, principalmente, os gêneros predominantes das obras em que a cantora Joaquina Lapinha atuou.

### 3.2 – O repertório executado por Lapinha

De acordo com a listagem de Pacheco já mencionada (p. 94) bem como as obras identificadas por Cranmer (p. 94-95), apresentamos a seguir a relação, até o momento conhecida, das obras musicais<sup>15</sup> nas quais Joaquina Lapinha teria atuado destacando as fontes primárias<sup>16</sup> que possibilitaram confirmar sua participação. Dentre seu repertório, identificamos a presença de óperas italianas (traduzidas ou não para o português), obras ocasionais (elogios dramáticos compostos para celebrações reais), dramas com música, ou ainda, dramas para se recitar (igualmente executados em ocasiões especiais) e uma *farça* ou *entremez*.<sup>17</sup>

Enumeramos a seguir as obras segundo a cronologia identificada:

---

<sup>14</sup> Este autor complementa: “Embora um número reduzido de manuscritos possa ser datado entre estes dois períodos, em todos os casos em que foi possível comprovar a sua proveniência, esta acaba por ser portuguesa, sem qualquer indicação de uso no Rio de Janeiro durante estes anos”.

<sup>15</sup> No que se refere à sua atuação no teatro, ver tópico 2.3.

<sup>16</sup> Sempre que possível, procuramos incluir ilustrações da documentação primária, no entanto, não possuímos material devidamente autorizado de todas as obras mencionadas.

<sup>17</sup> Acerca da relação entre *farça* e *entremez*, Cranmer (2009) afirma: “Os dois termos devem ser considerados como sinónimos. ‘Entremez’ é o termo habitual no século XVIII, mas é precisamente na viragem do século que o vocábulo ‘farça’ começa a substituí-lo com cada vez mais frequência.” Este autor destaca ainda a importância de manter a ortografia da época, *farça*, “[...] para a distinguir, em primeiro lugar, do sentido moderno e, em segundo, da *farsa* italiana, um género de ópera cómica em um acto, bastante cultivada neste período por compositores como, entre outros, Marcos Portugal, e posteriormente por Rossini, no início da sua carreira”.

### 1) *O Gatto por Lebre (Farça)* – 1804

Com música de António José do Rego [PDVV/G prática 12, 117.27], verificamos, na página de rosto de partitura autógrafa, indicação de composição para o Teatro do Salitre em 1804. Nesta obra, Lapinha foi responsável pelo papel de *Lesbina* e poderia perfeitamente ter participado da representação em terras lusitanas, uma vez que permaneceu em Portugal, ao menos, até 1805. Entretanto, Cranmer identifica que as partes cavadas desse material apresentam uma grafia diversa, correspondente aos copistas cariocas. Desta forma, ele afirma:

Mantém-se a hipótese de que a Lapinha tenha cantado este papel, de facto, em Lisboa, tendo sido eventualmente responsável pela transmissão da partitura para o Rio, mas, com a informação de que dispomos actualmente, as bases para tais afirmações são apenas circunstanciais e bastante frágeis. O que é certo é que cantou este papel no teatro de Manuel Luiz, no contexto de uma nova produção fluminense (CRANMER, 2009, no prelo).

Ainda pelas anotações na parte cavada, comprovamos o uso da palavra *entremez* como sinônimo de *farça*. Pelo libreto [FCG/TC 566] correspondente à obra, verificamos que a personagem *Lesbina* é identificada por *D. Eugenia*. Observamos ainda que, no libreto, há somente uma indicação de trecho cantado. No entanto, pela transcrição dos manuscritos realizada por Cranmer,<sup>18</sup> são relacionados cinco trechos de cantoria, sendo três deles para a personagem *Lesbina*: 3. *Cavatina*; 4. *Modinha Brasileira*, dueto para *Lesbina* e *Ladina*; e 5. *Dueto*, para *Lesbina* e *Flávio*.

### 2) *Coro em 1808* – 1808

Com música de José Maurício Nunes Garcia [PDVV/G prática 14, 117.54], esta peça foi em benefício de Joaquina Lapinha, que, possivelmente, foi responsável pela execução da linha de 1º soprano.

---

<sup>18</sup> Atualmente, a transcrição desta obra bem como do *Coro em 1808* de Nunes Garcia, dentre outras, aguardam publicação pela Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). Uma vez que não há previsão para as respectivas publicações, Cranmer gentilmente cedeu-nos cópias de seus manuscritos para uso em nossa pesquisa.



Embora Sérgio Dias ([2002] 2004, p. 118-119) relacione este coro à figura de um empresário e autor teatral de nome Manoel Mendes, “[...] que organizara o espetáculo teatral”, verificamos que, na verdade, trata-se de um coro para o final da *farça* intitulada *Manoel Mendes* [FCG/TC 31].<sup>19</sup> Cranmer (2009) refere-se a este coro por Final do Entremez *Manoel Mendes*.

### 3) *Ulissea* – 1809

Este *Drama heroico* é da autoria de Miguel António de Barros, com música de José Maurício Nunes Garcia. No libreto [BA/154-IV-4, nº 18] da respectiva representação no Real Theatro do Rio de Janeiro bem como no manuscrito autógrafo, encontramos a data de 24 de junho de 1809, em homenagem ao dia onomástico de D. João. De acordo com o que identificamos no item 2.3.2, por meio da lista de personagens é possível identificar a atuação de Lapinha tanto como atriz (*Ullissea*) quanto como cantora (*Genio de Portugal*).

As particularidades do texto e música desta obra serão descritas em maiores detalhes no item 3.4. No momento, somente destacamos as fontes primárias que permitem confirmar a participação de Lapinha, dentre os quais o libreto e o manuscrito depositado em Vila Viçosa.

---

<sup>19</sup> Na coleção de Teatro de Cordel, da Fundação Calouste Gulbenkian, estão disponíveis outras três cotas de mesmo título: TC 50, TC 159 e TC 614.

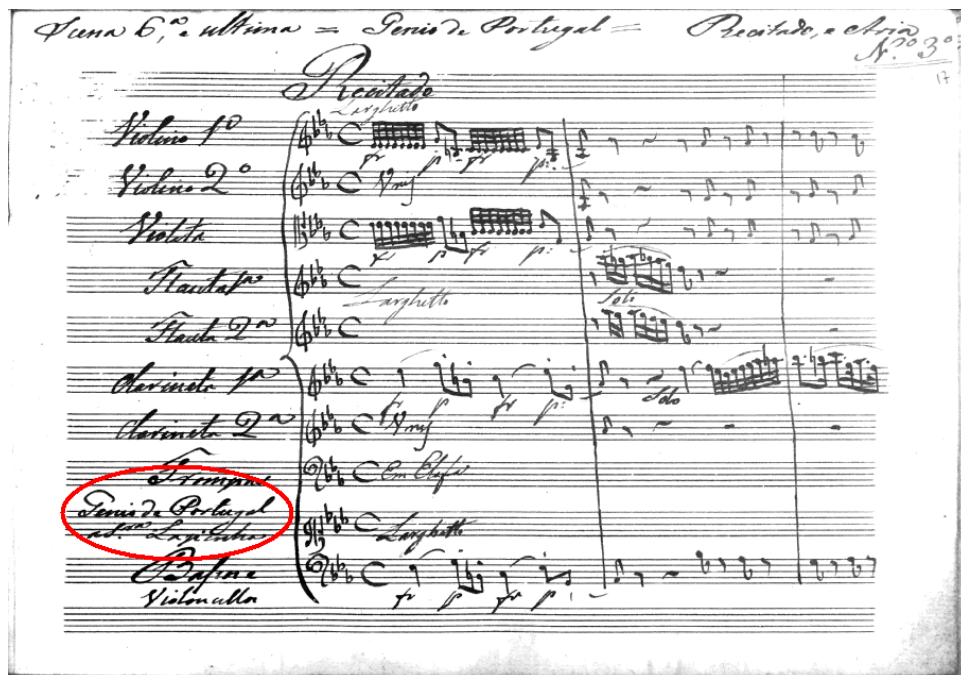


Fig. 9 Referência a Lapinha. *Ulissea*. 1809.  
Fonte: PDVV. G prática 13.

#### 4) O Triunfo da America – 1810

Como já mencionamos anteriormente, a execução deste drama para se recitar – escrito por Gastão Fausto da Câmara Coutinho, com música de Nunes Garcia –, no Real Theatro do Rio de Janeiro, envolve uma questão de datas. Por meio da partitura manuscrita, há a indicação do ano de 1809 para a composição. Entretanto, conforme Kühl (2002, p. 46), a obra teria sido representada no dia 13 de maio de 1810, como parte das comemorações pelo casamento da princesa da Beira, D. Maria Teresa, com D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, e pelo dia do aniversário do príncipe regente D. João. Esta informação está em acordo com a notícia da *Gazeta do Rio de Janeiro* do mesmo dia, que faz menção à obra e com o testemunho do Padre Perereca que confirma a apresentação no dia 13 de maio (SANTOS, [1825] 1981, t. I, p. 255).

Assim como procedemos com a obra anterior, também com relação a esta seremos mais específicos no item 3.5. Reiteramos somente que a participação de Lapinha é confirmada tanto pelo libreto [FBN/OR 37, 3, 19]<sup>20</sup> quanto pela partitura autógrafa.

<sup>20</sup> Cópia disponibilizada por Paulo Kühl.

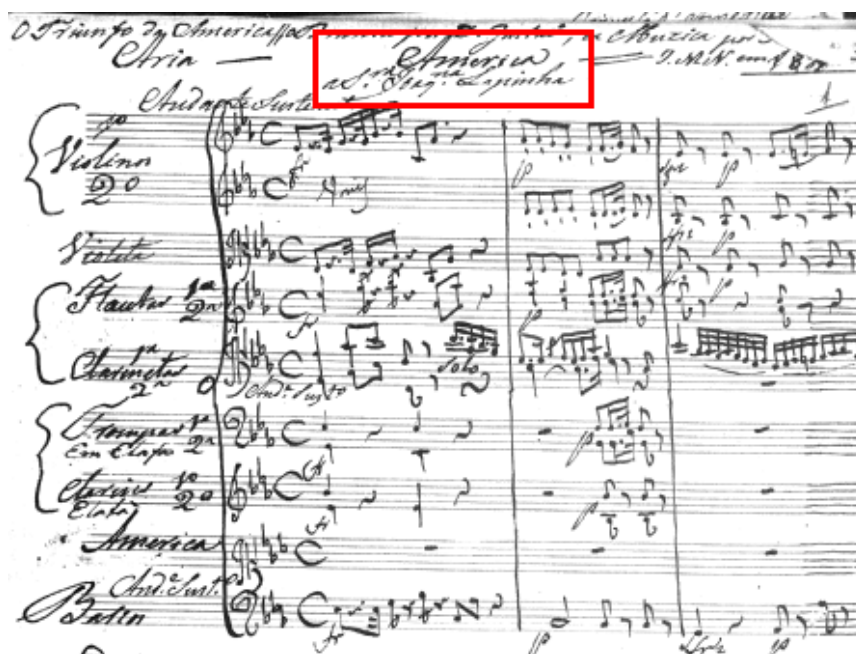


Fig. 10 Trecho do frontispício. *O Triunfo da America*.  
Fonte: PDVV. G prática 15.

##### 5) *L'oro non compra amore* – 1811

Com música da autoria de Marcos Portugal e texto de G. Caravita, esta foi a primeira ópera do compositor português representada em solo brasileiro bem como a primeira grande ópera italiana com libreto publicado e conhecido no país (KUHL, 2002, p. 56). Foi representada a 17 de dezembro de 1811, no Teatro Régio do Rio de Janeiro, em comemoração ao aniversário de D. Maria I. Cranmer (2009) destaca a presença de manuscritos do II Ato desta obra na Biblioteca de Vila Viçosa [G prática 39],<sup>21</sup> entretanto, afirma que não se encontram indícios de utilização deste material no teatro carioca, apesar de não excluir essa possibilidade.

Desta forma, só é possível confirmar a participação de Lapinha como *Carlotta* pelo libreto, no qual identificamos a italianização de seu nome para Giovacchina Lappa.

<sup>21</sup> Segundo informações do autor, o Ato I desta obra se encontra no Fundo da Casa da Alorna e Fronteira do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

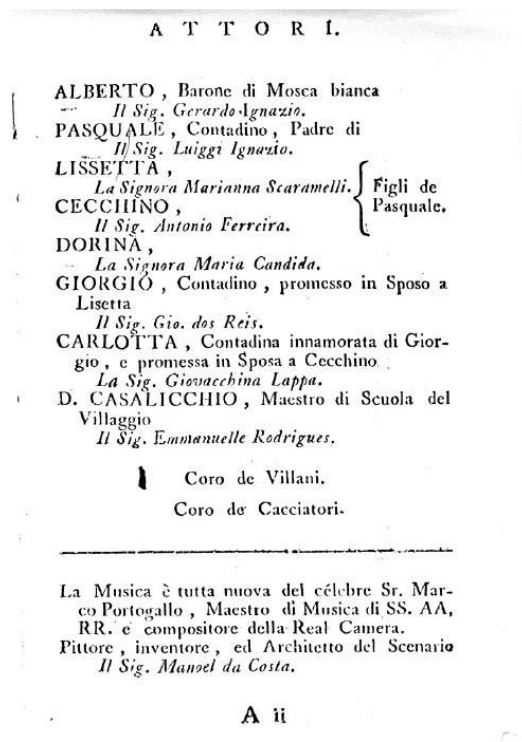


Fig. 11 Lista de atores. *L'oro non compra amore*. 1811.

Fonte: Biblioteca do Conservatório de Santa Cecília.

Kühl ainda nos lembra que a representação desta obra condiz com as mudanças referentes aos espetáculos realizados em comemoração a aniversários e dias onomásticos da realeza. Na tradição portuguesa do século XVIII, nestas ocasiões as homenagens ocorriam, no geral, pela representação de óperas sérias calcadas em modelo metastasiano, nas quais se observavam a existência de relações de espelhamento entre determinado personagem e o homenageado. Por sua vez, no que diz respeito à presença dos espetáculos de caráter mais cômico nestas ocasiões, Kühl afirma:

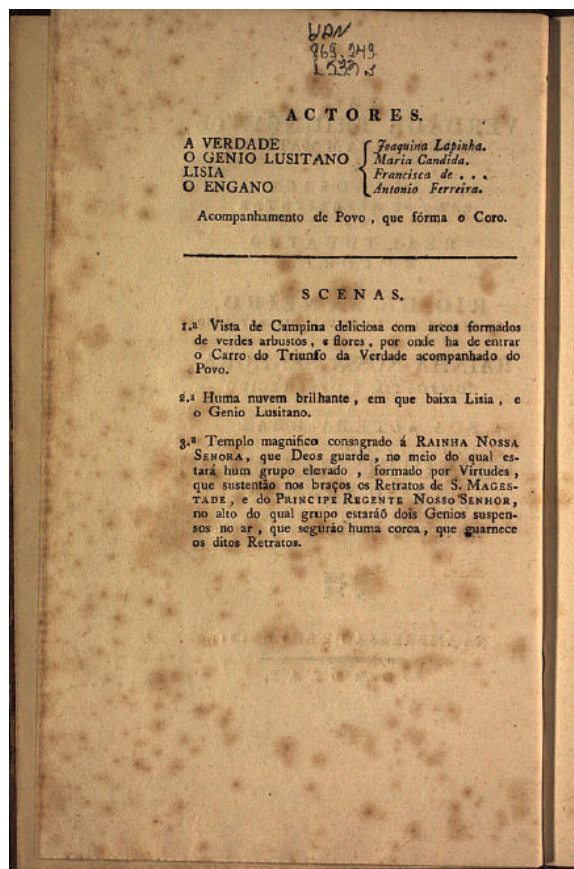
Tal mudança é importante, porque se abandona a homenagem mais específica, nem sempre direta, mas com sutis relações e espelhamentos e, muitas vezes, com clara função didática, por espetáculos que se tornam apenas divertimentos. Vale lembrar que, nas óperas cômicas, as licenças finais e as homenagens estão excluídas, restando assim o deleite e o prazer do espetáculo. Além disso, com suas personagens burguesas e “populares”, a ação é retirada do universo mitológico ou da história antiga, para aproximar-se do presente (KÜHL, 2002, p. 56).

Este autor (2002, p. 59) ainda organiza uma listagem das cenas musicais indicadas no libreto, destacando a predominância de versos em *ottonari* (versos italianos de oito sílabas em sua forma canônica, com acento na 3ª e na 7ª) e a extensa utilização da música ao longo da ópera, o que evita longos recitativos.

#### 6) *A verdade triunfante* – 1811 (?)

Não há referências quanto ao compositor responsável pela música deste *Elogio drammatico e allegorico*. No entanto, pelo libreto de autoria de Antonio Bressane Leite, verificamos a menção aos trechos musicais. Também não possuímos maiores informações acerca da data exata de sua representação, somente uma notícia da *Gazeta do Rio de Janeiro* de 19 de dezembro de 1817, que diz respeito à publicação do libreto, indicando, por sua vez, o ano de 1811.

Pelo libreto, identificamos, na *Scena I*, uma ária para a *Verdade*, personagem de Joaquina Lapinha. Observamos que este é o único número musical solo, sendo que os outros trechos musicados correspondem a um coro inicial, um dueto e um terceto concertante com coro.



**Fig. 12** Lista de personagens. *A verdade triunfante*. 1811.  
**Fonte:** IEB. Versão digitalizada.

### 7) *A união venturosa* – 1811

Com música de Fortunato Mazziotti e texto de António Bressane Leite, o mesmo autor do libreto de *A verdade triunfante*, esta obra foi representada no Real Theatro do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1811, em comemoração ao aniversário do Príncipe Regente, D. João. Em relação ao texto, Kühl (2002, p. 51-55) chama a atenção para a variedade métrica do mesmo, que poderia trazer alguma dificuldade ao compositor que pretendesse acompanhar as sugestões rítmicas do texto.

Assim como ocorre na outra obra de Bressane Leite, observamos que, neste drama com música com um único ato dividido em quatro cenas, somente ao papel executado por Lapinha (*America*) cabe uma ária solo, no caso, a *aria concertante* da *Scena II*. Uma vez que não temos conhecimento da música que F. Mazziotti compôs para o texto,

o libreto [BA/cota 154-IV-1, nº 24] é a única referência que permite identificar a atuação de Lapinha na respectiva representação.

#### 8) *Elogio “da Senhora Rainha”* – **sem data**

Conforme indicação no manuscrito [PDVV/G prática 42, 84e, 117.73], Lapinha teria sido responsável pela execução da linha de primeiro soprano. Composto por Marcos Portugal, este elogio foi primeiramente executado a 11 de novembro de 1801, em louvor do Príncipe Regente, após a representação da ópera *Gli Orazi e i Curiazi*, de Cimarosa. É interessante notar que, na ocasião, os intérpretes foram célebres cantores: o *castrato* Crescentini e a *prima donna* Angelica Catalani (CRANMER, 2009).

No ano seguinte, o Elogio teria sido reutilizado no Teatro São Carlos em comemoração ao aniversário de D. Maria I, por isso, a denominação “da Senhora Rainha”. Acerca da sua representação em terras brasileiras, Cranmer afirma:

A certa altura a partitura passou para o Rio de Janeiro. Aqui sofreu mais adaptações, nomeadamente a sua tradução do italiano original para português e a restituição do louvor ao Príncipe, o que implica a sua reutilização para o aniversário ou dia onomástico do Príncipe Regente. Nesta última ocasião foi cantado, segundo a partitura, por Manuel Rodrigues da Silva e Joaquina Lapinha (CRANMER, 2009, no prelo).

#### 9) *Il barbiere di Siviglia*

Ópera italiana com música de Paisiello. Como já vimos, a participação de Lapinha como *Rosinha*, assim como a presença desta obra no Rio de Janeiro, somente se confirmam pelos manuscritos depositados em Vila Viçosa [G prática 27]. Cranmer afirma que se trata de “[...] material copiado para, e/ou usado, no Teatro de Manuel Luiz no período de 1805-1813” (CRANMER, 2009).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Para maiores detalhes, retomar a descrição da cota em Vila Viçosa no tópico 3.1.



Fig. 13 Referência à Sr.ª Lapinha. *Barbeiro de Sevilha*.  
Fonte: PDVV. G prática 27.

#### 10) *La molinara* ou *L'amor contrastato*

Também de autoria de Paisiello, mais uma vez confirmamos a presença da cantora brasileira no papel de *Eugenia*, por meio dos manuscritos de Vila Viçosa. A única particularidade deste material em relação àquele do *Barbeiro*, reside no fato de que o material original tem origem comprovada, no Teatro São Carlos (Lisboa).<sup>23</sup>

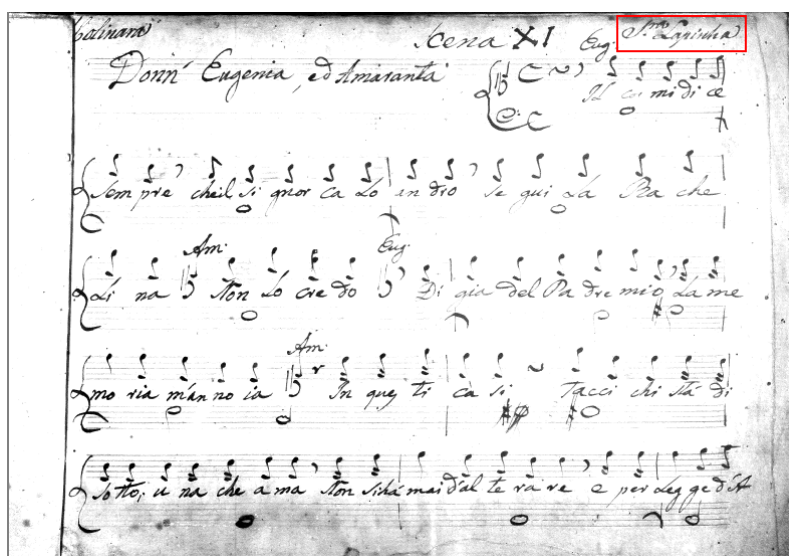


Fig. 14 Parte de *Eugenia*. *La molinara*.  
Fonte: PDVV. G prática 28.

<sup>23</sup> Para maiores detalhes, retomar a descrição da respectiva cota em Vila Viçosa no tópico 3.1.

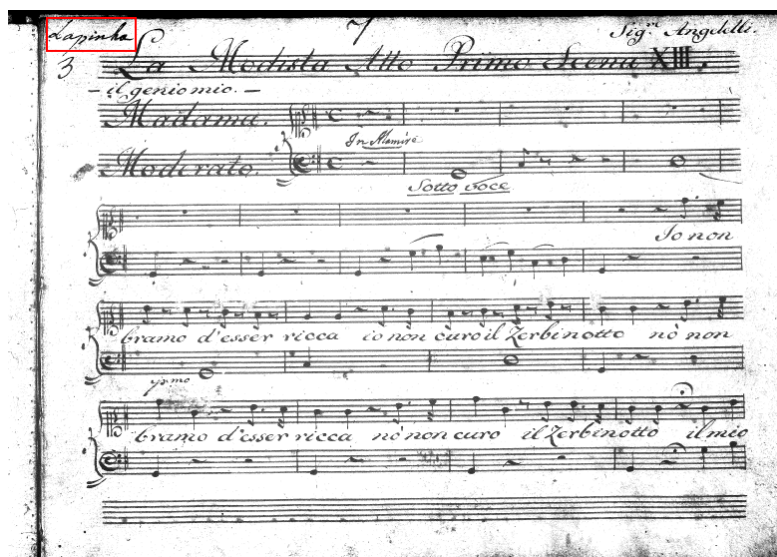


### 11) *Il fanatico in Berlino*

Ainda da autoria de Paisiello, o material desta obra em Vila Viçosa apresenta as mesmas características de *La molinara*, portanto, identificamos como pertencente às obras representadas no Brasil entre os anos de 1805 e 1813 (CRANMER, 2009). A presença de Lapinha como intérprete no papel de *Guerina* é confirmada pela anotação de seu nome em parte vocal da respectiva personagem [PDVV/G prática 34].<sup>24</sup>

### 12) *La modista raggiratrice*

Outra obra de Paisiello, na qual Lapinha foi responsável pelo papel de *Madama*. Cranmer (2009) novamente identifica a representação desta obra em terras brasileiras no denominado 2º período, ou seja, entre 1805 e 1813. Destacamos que o material original é proveniente do Teatro de Salvaterra, sendo assim o único caso, até o momento comprovado, de material oriundo dos teatros reais.<sup>25</sup>



**Fig. 15** Cena XIII do Ato I. *La modista*.  
**Fonte:** PDVV. G prática 61.

<sup>24</sup> Para maiores detalhes, retomar a descrição da cota em Vila Viçosa no tópico 3.1.

<sup>25</sup> Para maiores detalhes, retomar a descrição da cota em Vila Viçosa no tópico 3.1.

### 13) *Demofonte*

Esta obra de autoria desconhecida, existente em Vila Viçosa [G prática 51], corresponde a um “pastiche”, ou seja, espécie de “colagem” de material de proveniência distinta, representando, desta maneira, uma versão bastante alterada do texto de Metastásio. Cranmer (2009) nos apontou a presença do nome *S.<sup>ra</sup> Joaquina* em alguns dos cadernos. Essa seria uma provável referência à participação de Joaquina Lapinha, entretanto, verificamos que nas outras obras anteriormente mencionadas – cuja participação da cantora é confirmada pelo material existente em Vila Viçosa –, o nome da mesma é indicado por *Lapinha*.

Uma vez que Cranmer identifica esta cota como pertencente ao período da década de 1780, caracterizando a sua representação no teatro carioca entre os anos de 1778 e 1790, este autor desenvolve a seguinte consideração: “O que o manuscrito de *Demofonte* nos dá de entender é que esta terá sido conhecida por Joaquina antes da sua deslocação para Portugal, e por Lapinha, depois” (CRANMER, 2009, no prelo).

### 3.3 – Um repertório nacional para soprano coloratura executado pela cantora

O repertório nacional relacionado à participação de Joaquina Lapinha é composto pelas peças já mencionadas do Pe. José Maurício, quais sejam: o *Coro em 1808*, *Ulissea* e *O Triunfo da America*. Principalmente nas duas últimas peças, observamos linhas vocais de maior agilidade para a solista, exigindo da intérprete o domínio técnico necessário para sua execução. A partir destes solos, pretendemos exemplificar aspectos da prática interpretativa no período. Para isto, destacamos algumas informações da vida musical de Nunes Garcia, a fim de identificar os reflexos de sua formação na construção formal de suas obras.

Nascido no Rio de Janeiro, o Pe. José Maurício teve o início de sua formação musical com o mestre mineiro Salvador José de Almeida e Faria (?1732-1799). No ano de 1798, já formado na carreira eclesiástica, verificamos sua atuação como mestre de capela na Sé do Rio de Janeiro e sua nomeação como mestre da Real Capela, após a chegada da

corte portuguesa em 1808 (MATTOS, 1997, p. 30-58). Ainda em seu período de juventude, destacamos seus estudos de retórica, sobre os quais Cleofe P. de Mattos afirma:

[...] aplicava-se José Maurício a estudos de retórica, o que Salvador José também confirma. [...] Estudo que se verifica de insuspeitada significação na personalidade do músico, que voltará a estudá-la aos 35 anos, entre 1802 e 1804, já mestre-de-capela da Sé, com o mesmo professor: o mineiro Silva Alvarenga (MATTOS, 1997, p. 33-34).

Desta maneira, confirmamos a ligação de Nunes Garcia com o poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Sobre a presença do padre nas aulas entre 1802 e 1804, este professor de retórica teria afirmado: “Attesto que frequentou a minha aula, por espaço de dous annos, e que n’ella fez rapidos progressos, que raras vezes se encontram” (*apud* CERNICCHIARO, 1926, p. 102).

Anteriormente, identificamos a atuação de Silva Alvarenga no teatro de amadores, existente à Rua do Passeio, onde se reunia a companhia sob direção de Antônio Nascentes Pinto (MATTOS, 1997, p. 27). Percebemos ainda ser bastante provável a sua contribuição junto ao teatro de Manoel Luiz Ferreira, ou Casa da Opera, onde ele teria “[...] auxiliado de algum modo os artistas [...], guiando-os, ensaiando-os nos dramas, comedias e farças que eram levados à cena” (PAIXÃO, 1936, p. 81).<sup>26</sup> Dadas estas informações, Mattos faz referência ao possível envolvimento do padre junto ao teatro amador:

Coincidências iniludíveis, reforçadas pela participação de Silva Alvarenga – que ensaiava, neste teatro, peças “trágicas e cômicas” de amigos seus – fazem acreditar no envolvimento do jovem músico, então em torno dos vinte anos de idade, como instrumentista ou cantor de voz adulta, no funcionamento do pequeno teatro onde se ouvia Cimarosa, Paisiello e outros compositores que Nascentes Pinto tivera ocasião de ouvir na Itália (MATTOS, 1997, p. 27).

---

<sup>26</sup> Ainda no que se refere à atuação de Silva junto aos teatros, encontramos, nas anotações já mencionadas de Darcy Damasceno, a seguinte informação: “... criou um teatrinho doméstico onde depois foi o palácio do Visconde do Rio Comprido...” (FBN-RJ, Divisão de Manuscritos, Documento 26, 2, 123).

Assim, diante da estreita relação entre Silva Alvarenga, Nunes Garcia e as atividades artísticas do período no Rio de Janeiro, propusemo-nos a uma investigação mais detalhada, que nos levou ao estudo da biblioteca que pertenceu ao poeta. Como já afirmamos anteriormente, segundo Lília Schwarcz (2002, p. 168), esta coleção foi incorporada à Biblioteca Nacional, em 1815.

O acervo do advogado e mestre de poética e retórica reuniria, ao todo, 1576 volumes, sendo que “Pouco mais de um terço de sua biblioteca versava sobre direito, e o restante era rubricado como ‘obras gerais’. E, entre eles, vários livros que só poderiam ser lidos com autorização da censura, ou eram mesmo proibidos” (SCHWARCZ, 2002, p. 168). Provavelmente, as obras que compunham esse acervo, direta ou indiretamente, influenciaram a formação do Pe. José Maurício, tanto como orador sacro quanto como músico.

Em pesquisa realizada na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional (RJ), encontramos o documento intitulado *Catalogo dos Livros...*,<sup>27</sup> no qual há uma descrição dos títulos que compunham o acervo do poeta. Assim, havia, dentre outras obras: lições de Retórica; diferentes dicionários, incluindo aquele de autoria de Bluteau,<sup>28</sup> tratados que se referem à moral e aos costumes, incluindo obras de Rochefoucauld (1613-1680),<sup>29</sup> do pensador português Luís António Verney (1713-1792),<sup>30</sup> de Frederic de La Prusse (1712-1786)<sup>31</sup> e de Charles de Montesquieu (1689-1755);<sup>32</sup> diferentes versões da obra de Quintiliano, incluindo traduções para o português; trabalhos que fazem referência à moral religiosa; em grego, os *Diálogos* de Platão (427 a.C.-347 a.C.); e obras relacionadas ao Pe. Antônio Vieira (1608-1697). Identificamos ainda a presença de outras obras, relacionadas à literatura e à arte dramática, de autores como Voltaire (1694-1798), Racine (1639-1699),

---

<sup>27</sup> Para o título completo consultar Referências ao final do texto.

<sup>28</sup> Pe. Raphael Bluteau (1638-1734), clérigo francês da ordem de São Caetano, vindo para Portugal em 1668. Autor da obra *Vocabulario Portuguez e Latino...*, publicada em Coimbra, entre 1712 e 1728, constando de oito volumes. Obra digitalizada disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>.

<sup>29</sup> Escritor francês, autor de *Reflexões ou sentenças máximas e morais* (1664).

<sup>30</sup> Verney foi autor da obra *O Verdadeiro Método de Estudar*, editada em 1746 (reeditada no seguinte), composta por uma reunião de dezesseis cartas, entre elas a Lógica. Com relação à retórica, Verney condena o discurso obscuro em favor da razão, que deve se sobrepôr aos ornatos e figuras que decoram a arte do falar.

<sup>31</sup> Frederico II, rei da Prússia entre 1740 e 1786, foi um representante do despotismo esclarecido na Europa do séc. XVIII e amante das artes.

<sup>32</sup> Conhecido por Barão de Montesquieu, foi um filósofo, político e escritor francês, reconhecido por sua obra *L'Esprit des Lois* (1748), na qual desenvolve a *Teoria da Separação dos Poderes*. Teve formação iluminista.

Molière e Bocage; além de tragédias gregas, como os trabalhos do dramaturgo grego Sophocles (ca. 496 a.C.-406 a.C.).

Como podemos observar por meio dos títulos apresentados, a biblioteca de Silva Alvarenga era rica em obras relacionadas à retórica e poética e de influência iluminista, além de obras representativas para aqueles dedicados aos estudos eclesiásticos e outras que indicariam as referências existentes para a atividade dramática que se desenvolvia no país. O contato com estas obras foi, possivelmente, determinante para a formação humanística de Nunes Garcia.

No que se refere ao conhecimento musical do compositor, Cleofe de Mattos identifica que até 1807, ele seguiu um estilo próprio de escrita, baseado no seu conhecimento das obras mineiras, mas com características particulares que o diferenciavam em meio ao panorama da colônia. Entretanto, a autora destaca que, a partir de 1808, ao ingressar na Capela Real, o padre se familiarizou a outros procedimentos estilísticos. Assim, como características desse novo estilo, Mattos (1997, p. 94-95) identifica:

- o recitativo
- a virtuosidade no canto e na melodia instrumental
- permeabilidade a elementos de profanização
- excessiva ornamentação melódica
- recurso a clichês musicais
- adesão positiva ao concertante
- a prolixidade do discurso musical: textos que se repetem e progressões
- a presença polifônica; a forma fuga
- o sinfonismo
- a missa-cantata

Ainda sobre esses elementos que passam a integrar o discurso musical de Nunes Garcia, Mattos (1997, p. 95) afirma: “[...] é forçoso reconhecer que a produção do padre-mestre, durante esses três anos [1808 a 1810], nem sempre correspondeu ao melhor de sua obra”. Entretanto, mesmo que a autora não se proponha a estigmatizar esse período

da obra do Pe. José Maurício, discordamos da citação acima por considerar que havia um conhecimento anterior de um estilo já presente no país desde meados do século XVIII,<sup>33</sup> tanto mais se considerarmos a relação de Nunes Garcia com a prática musical dramática, conforme já apresentamos.

Pacheco<sup>34</sup> (2007, p. 286) ainda nos remete ao inventário do mestre do compositor, Salvador José de Almeida Faria, no qual identificamos a presença de diversas obras às quais o padre teria acesso e que, no entanto, não parecem ter influenciado seu estilo inicial de composição, ao final do século XVIII e nos primeiros anos do XIX. Deste inventário de 1799 (CAVALCANTI, 2004, p. 415-418), constam obras sacras dos compositores portugueses António Leal Moreira, João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier Santos e Marcos Portugal, dentre outros; e, ainda, obras de compositores italianos como Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Battista Pergolesi, Nicollò Jomelli, Niccolò Piccinni e Tommaso Traetta, sendo que, ao menos os dois últimos compositores tiveram obras dramáticas presentes na cena lírica nacional (tópico 1.2.3).

Desta forma, percebemos que Pe. José Maurício possivelmente não estaria desatualizado em relação ao repertório presente na metrópole. Como explicar, então, a simplicidade de suas linhas melódicas no primeiro momento de sua carreira? A esse respeito, Pacheco esclarece:

Ou seja, a simplicidade do canto na primeira fase composicional do Pe. José Maurício não se deve somente à falta de conhecimento do que se fazia na Europa. É bem plausível que esteja relacionado também com as limitações vocais dos intérpretes. Sendo assim, os cantores europeus foram mais que fundamentais para a instauração e consolidação do novo estilo, eles o tornaram possível (PACHECO, 2007, p. 286).

No entanto, observamos que não só os cantores europeus influenciaram o estilo de composição do Pe. José Maurício, uma vez que as obras executadas por Lapinha

---

<sup>33</sup> Correspondente à representação de obras dramáticas de compositores napolitanos, como Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello.

<sup>34</sup> Este autor identifica as características do repertório sacro de Nunes Garcia segundo a divisão do mesmo em três períodos distintos, a saber: antes do Rei; a chegada do Rei (1808-1810); e a influência de Marcos Portugal (1811-1830).

demonstram atender a um novo tipo de escrita, possivelmente devido à própria intérprete. Para confirmar a importância da cantora no cenário nacional, lembramos o que afirmara Meneses acerca das atividades dramáticas brasileiras na primeira década do século XIX: “[...] até que chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deu novo impulso ao teatro” (In: BUDASZ, 2008, p. 249).

Outro fator a se considerar, diante das possíveis influências de obras retóricas – conforme demonstramos pelos títulos presentes na biblioteca de Silva Alvarenga –, é a aplicação de preceitos retóricos à produção de Nunes Garcia, o que, em certa medida, justifica o discurso musical segundo a ocasião a que se destina, adaptado a um novo gosto musical. De acordo com Marcelo Fagerlande (1996), mesmo com o enfraquecimento do discurso retórico musical ao longo do século XVIII, alguns aspectos continuaram a influenciar o estilo galante e os estágios iniciais e avançados do Classicismo. Assim, ao tratar das tonalidades em trabalho que se dedica ao estudo do *Método de Pianoforte* de Nunes Garcia, ele afirma que:

Ao compararmos o uso das tonalidades nas obras do *Método de Pianoforte* com as descrições de suas correspondências com os *afetos* realizadas por dois teóricos tardios como Mattheson (1713) e Christian F. D. Schubart (1806), podemos afirmar que esta relação entre tonalidade e *afeto* está também presente nas obras do *Método* de José Maurício (FAGERLANDE, 1996, p. 64, grifos do original).

Ora, se é possível identificar aspectos retóricos em uma obra datada de 1821, como ignorá-los em obras anteriores, no caso, as suas obras profanas de 1808 e 1809?

### 3.3.1 – Uma análise da escrita musical vocal

Ao estudar a prática musical dramática brasileira no século XVIII e no início do XIX, Budasz destaca a presença, nas primeiras décadas dos oitocentos, de gêneros semi-

operísticos, dentre os quais se enquadram os *entremezes* e as peças ocasionais. Segundo este autor:

Ao longo do século XVIII, o teatro musical no Brasil – incluindo repertório, espaço e audiência – assumiu formas variadas, foi influenciado por gostos e tradições locais e importadas e desempenhou diferentes funções, de acordo com as mutáveis configurações políticas, econômicas, sociais e morais da colônia (BUDASZ, 2008, p. 109).

Assim, ele identifica que, na transição entre as comédias espanholas da primeira década do século XVIII às óperas italianas comuns a partir de 1820, alguns dos gêneros pré-existentes ou ainda aqueles que, aos poucos, se estabeleceram na cena lírica, coexistiram por décadas. Neste contexto, verificamos que os diferentes gêneros apresentam características comuns ao repertório lusitano da época que, por sua vez, apresenta elementos da música italiana.

Desta maneira, pela análise das linhas vocais destinadas à Lapinha nas obras ocasionais de Pe. José Maurício, confirmamos a presença de elementos que remetem à tradição italiana, essencialmente de influência napolitana. A própria composição dos textos destinados à música, os quais apresentam versos mais curtos, favorece a construção da melodia pelo uso de maior ornamentação, que representa uma das principais características das árias de origem italiana, as quais exploram o virtuosismo vocal. Destacamos que esse repertório se insere na fase composicional de Nunes Garcia correspondente ao período após a chegada da corte portuguesa, em que o compositor demonstra agregar características de forma a se adaptar ao novo gosto musical.

Ainda pelo estudo dos solos, procuramos esclarecer uma questão presente na literatura relacionada ao período, qual seja, a questão da classificação vocal de Joaquina Lapinha. Verificamos que ao citar a cantora, Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956, p.20) refere-se a ela como “[...] contralto brasileira, que fez furor em Lisboa em 1795”. O mesmo ocorre com Lafayette Silva (1938, p. 22-23) ao afirmar que se tratava de “[...] fluminense, atriz e cantora, com voz de contralto, muito admirada em Lisboa quando ali esteve”. Até



mesmo em Cavalcanti (2004, p. 413), que se trata de uma fonte mais recente, identificamos a menção à cantora como contralto.<sup>35</sup>

Por outro lado, Cleofe de Mattos tem uma opinião diversa das acima citadas, ao relatar que:

[...] Das três peças encontradas, duas citam-na: ‘O Triunfo da America’ e ‘Ulissea, Drama Eroico’. Ambas com data de 1809. Os recursos vocais requeridos pelos solos que lhe são destinados, revelam que a cantora tem uma tessitura normal de soprano (mib3 a sib4, atingindo uma vez o dó5), mantendo-se preferentemente em registro médio. Agilidade regular. Suas qualidades artísticas deveriam subentender expressividade, a julgar pelo contexto do solo (Gênio de Portugal) que lhe é dado interpretar, e é certo que teria classe como intérprete, se pode deduzir do fato de que as peças teriam sido exibidas perante D. João VI (MATTOS, 1970, p378).

Entretanto, apesar de concordamos com a autora no que se refere aos dotes artísticos de Lapinha, consideramos que uma análise mais detalhada da textura da linha melódica nas obras mencionadas permite confirmar não somente a sua condição de soprano, mas identificá-la como um soprano *coloratura*. Assim, em alguns aspectos divergimos com relação às opiniões expressas por Mattos, pois as afirmações de que a cantora apresentasse uma tessitura normal de soprano e de que a peça se concentrasse no registro médio não correspondem exatamente ao que observamos na partitura.

Na literatura nacional da época, o texto de meados do século XIX de Raphael Coelho Machado (1814-1887) nos apresenta a seguinte descrição dos tipos vocais:

A voz humana divide-se em seis espécies ou qualidades denominadas: Soprano, Meio-soprano, Contr’alto, Tenor, Barítono e Baixo. [...]

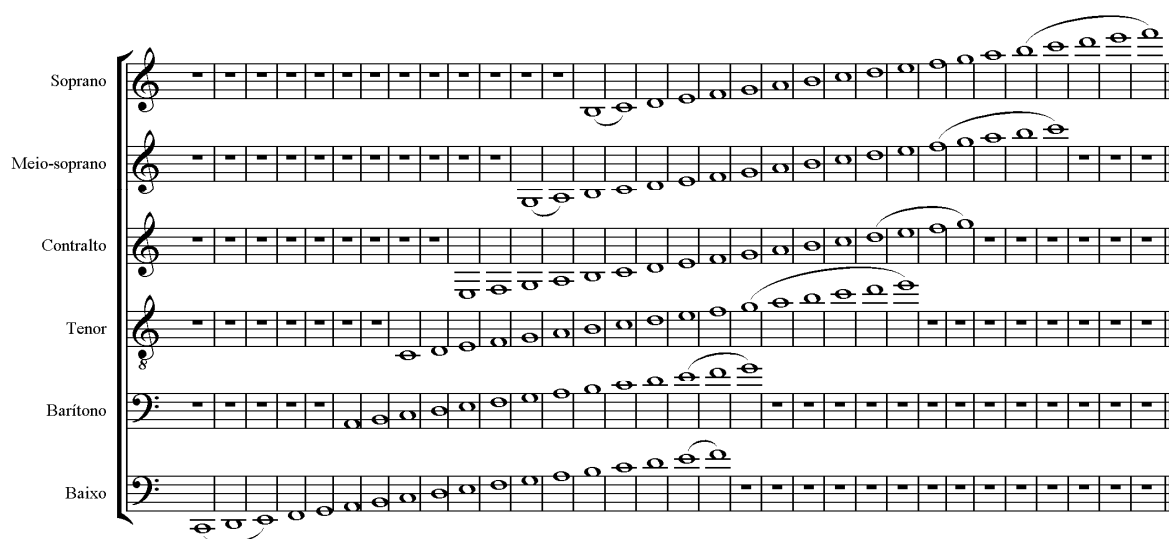
As vozes devem trabalhar ordinariamente nos sons médios de sua extensão; obrigando-as a sustentar o canto acima da escala média, isto é, entre as extremidades, elas acabaram por gritar, enfraquecer e afinal desafinar. [...]

---

<sup>35</sup> A menção a Lapinha como contralto é possivelmente um equívoco reproduzido por diferentes autores, uma vez que nossa pesquisa somente comprovou a participação da cantora em repertório para a voz de soprano.

As vozes de soprano, meio-soprano e contr’alto chamadas vozes brancas só podem ser naturalmente produzidas pelo sexo feminino; ao homem pertence a voz de Tenor ou de Barítono e Baixo. A experiência tem demonstrado que é infeliz sempre a tentativa de imitar as vozes brancas com a voz do homem.

No seguinte mapa ver-se-ão as vozes com suas respectivas extensões. Os sons extremos e difíceis de obter vão indicados com este sinal



(MACHADO, s. d., p. 106 *apud* PACHECO, 2007, p. 210-211, figura do original).

Pelo gráfico apresentado por Machado, identificamos que a extensão de Lapinha, em acordo com os solos a ela dedicados, realmente não foge à extensão usual de um soprano; entretanto, alcança as extremidades principalmente na região aguda. Verificamos ainda que os solos, na verdade, têm como centro a região médio-aguda e se destaca a escrita virtuosística, com trechos de bastante *coloratura*.

Este último termo se refere à presença de figuração ou ornamentação floreada, principalmente no que concerne à música vocal.<sup>36</sup> De maneira análoga, o termo se aplica à classificação de soprano *coloratura* que, comumente, identificamos por soprano *leggero*.<sup>37</sup> Cornelius Reid (1983, p. 64) admite três diferentes concepções para o termo *coloratura*, as quais, por sua vez, se complementam: “1) voltas, escalas rápidas, trilos e embelezamentos similares, 2) o cantar destes ornamentos, e 3) um soprano agudo que se especializa neste estilo de canto”. Este autor complementa que os outros tipos de vozes são igualmente capazes de desenvolver a *coloratura* como técnica, entretanto, constata que o canto florido se adapta melhor às vozes mais agudas.

Por fim, acrescentamos que também pelas óperas italianas presentes no acervo de Vila Viçosa<sup>38</sup> podemos confirmar a presença de Joaquina Lapinha em papéis para soprano.<sup>39</sup> Assim, retomando as obras profanas de Nunes Garcia, observamos que os solos requerem elevado domínio técnico e que a presença de linhas bastante ornamentadas nos permite admitir a condição de Lapinha como soprano *coloratura*.



Fig. 16 Parte de *Genio de Portugal*. Aria (Ulissea).

<sup>36</sup> No *Dicionário Grove* (1994, p. 209), como exemplos de músicas com coloratura, são mencionadas as árias da *Königin der Nacht* (Rainha da Noite) em *Die Zauberflöte*, de Mozart, e a ária de *Violetta* ao final do primeiro ato de *La Traviata*, de Verdi.

<sup>37</sup> Este termo italiano que significa leve, em português, foi erroneamente traduzido como ligeiro.

<sup>38</sup> Descrição nos tópicos 3.1 e 3.2.

<sup>39</sup> Verificamos que Lapinha foi responsável por papéis de coloratura, mas também de forte carga dramática. Assim, em uma possível comparação, por exemplo, com as personagens de *Die entführung aus dem serail*, de Mozart, podemos supor que a cantora se adaptaria melhor à personagem *Constanze* do que à *Blonde*. Esta suposição não se baseia na extensão vocal dos personagens, mas sim nas características inerentes a cada um deles, no que se refere à interpretação dramática.

### 3.3.2 – Estilo e ornamentação


Na literatura luso-brasileira da época não temos conhecimento de um tratado específico para o canto e, mesmo se considerarmos a teoria musical em seus aspectos mais gerais para compreendermos questões interpretativas da prática musical brasileira, devemos recorrer às fontes teórico-musicais lusitanas, bem como aos trabalhos de autores europeus. Conforme afirma Edmundo Hora:

Na efetiva falta de tratados sobre a prática interpretativa da música brasileira de época, parece aceitável e inevitável a menção e a comparação aos tratados teóricos dos autores europeus J. J. Quantz (1697-1773), G. Ph. Telemann (1681-1767), e C. Ph. E. Bach (1714-1788), apenas para citar alguns deles (HORA, [2002] 2004, p. 298-299).

Ainda no que se refere às fontes brasileiras, Binder e Castagna destacam que:

A impressão de obras teórico-musicais no Brasil iniciou-se após a Independência, especialmente no Rio de Janeiro. A **Arte da muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patrício** (Rio, Typographia de Silva Porto & C.<sup>a</sup>, 1823), hoje atribuída a Francisco Manuel da Silva, foi o primeiro compêndio teórico sobre música impresso no país. Tratados teóricos brasileiros anteriores a este - escritos, portanto, no período colonial - são raros e sempre manuscritos. Conhecemos, hoje, nove títulos, incluindo tratados perdidos de João de Lima (final do séc. XVII) e Caetano de Melo Jesus (1<sup>a</sup> metade do séc. XVIII) (BINDER; CASTAGNA, 1996).

Dentre os tratados mencionados pelos autores, identificamos o *Compêndio de Música e Método de Pianoforte*, de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1821). Este tratado nos fornece alguns indícios acerca de elementos interpretativos do período, apresentando a seguinte descrição dos ornamentos:

Apojo he huma pequena figura, que serve para adorno e graça da Musica,  
esta he a sua fôrma  mas sem entrar na repartição do Compasso.

Portamento  Acentos  servem para o mesmo efeito,  
porem são em maior numero (NUNES GARCIA, 1821 *apud* BARROSO, 2006, p. 51).

Assim, a partir desta obra e das fontes escritas em língua portuguesa, as quais possivelmente estiveram disponíveis para consulta na época, faremos uma exposição acerca da ornamentação<sup>40</sup> descrita nestas fontes a fim de aplicar estes conceitos ao estudo das linhas vocais das obras profanas de Nunes Garcia executadas por Lapinha.

Com relação aos aspectos de técnica vocal envolvidos na prática brasileira, na ausência de dados mais específicos nas fontes contemporâneas à época, Pacheco<sup>41</sup> identifica como modelo a prática vocal italiana. Desta forma, este autor afirma:

Os métodos de música consultados revelam pouco sobre aspectos técnicos do canto, não indo além de rudimentos que não apresentam nada de novo em relação ao modelo Europeu. Na verdade, é de se esperar que, antes da chegada da corte, prevalecesse no Rio uma técnica de canto italiana, a exemplo da metrópole. Mesmo que houvesse alguma variação técnica, com a chegada de vários *castrati*, a escola italiana contou com ótimos modelos e representantes legítimos, o que acabou por estabelecer de forma ainda mais precisa seus procedimentos técnicos, enfraquecendo possíveis variantes técnicas (PACHECO, 2007, p. 202).

Entretanto, como mencionamos anteriormente, no que diz respeito à ornamentação e expressão, verificamos um número bem maior de informações, apesar de, em sua maioria, não se tratarem de fontes originais brasileiras. Estudos mais recentes, dos autores Maria Aida Falcão Santos Barroso (2006) e do já citado Alberto Pacheco (2007,

<sup>40</sup> Ao descrever os ornamentos nos itens a seguir, apresentamos diversas figuras ilustrativas. Aquelas que não apresentam a fonte são figuras criadas por nós a partir do repertório selecionado.

<sup>41</sup> Em publicação de 2006, baseada em dissertação de mestrado de 2004, o autor realiza uma análise comparativa dos tratados de P. F. Tosi (1723), G. Mancini (1774) e Manuel Garcia (1847), a partir dos quais identifica os aspectos da prática vocal italiana, que, posteriormente, relaciona ao modelo técnico vocal presente na prática musical carioca do início do século XIX e, até mesmo, em período anterior à chegada da corte portuguesa.

2009), reúnem diversas transcrições, relacionadas principalmente à ornamentação, dos tratados portugueses e das poucas fontes brasileiras da qual dispomos, dentre as quais: o já mencionado *Compêndio de Música e Método de Pianoforte* (1821), de Nunes Garcia; a *Arte da Muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patrício* (1823); e o *Compendio de Princípios Elementares de Música* (1838), de autoria de Francisco Manuel da Silva (1795-1865),<sup>42</sup> o mais reconhecido aluno de Nunes Garcia.

Acerca dos aspectos expressivos inerentes à música, lemos em *Arte da Muzica...*:

Os sinais expressivos, que servem para o bom gosto, e graça do que se toca são nove, a saber: Trino, Apoio, Portamentos, Mordente, Rastilho, Crescendo, ou Esforçando, Piano, ou Dolce, Forte, Pianíssimo, e Fortíssimo.

O Trino que se assina com um tr. por cima de uma figura, que muitas vezes é a penúltima de uma cadência, faz-se tocando-se com o maior [sic] velocidade dois pontos, que são: o expresso, e o que lhe fica superior.

Apoio, é uma figurinha, que se assina antes da figura, que lhe precede, e vale a metade do valor da dita figura.

Portamentos, são umas figurinhas pequenas, que muitas vezes se assinam antes das figuras; e estas ainda que sejam duas, três, quatro, ou mais, participam unicamente da metade da figura para onde passam.

Mordente, que não tem sinal expresso, faz-se quando tremulando com o dedo se fere a Nota expressa com a debaixo tácita, que sempre será em distância de meio ponto.

Rastilho, que também não tem sinal expressivo, é quando se passa rastejando com o dedo por todos os semitons, de uma nota expressa para outra, que lhe fica em distância de 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, ou 5<sup>a</sup>, superior.

Crescendo, ou Esforçando, que em breve se costuma pôr cresc. sf. é para se entender, e esforçar o som do forte para o brando, ou pelo contrário, do brando para o forte.

---

<sup>42</sup> Autor de: “**Compêndio de música**. Para uso dos alunos do Imperial Colégio D. Pedro 2<sup>o</sup>” e “**Artinha**: Compêndio de Música que a S.M.I. o Snr. D. Pedro II imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil oferece para o uso dos alunos do Imperial Colégio D. Pedro II”. Pacheco (2007) menciona o ano de 1838 para ambas as obras.

Piano, ou Dolce, que em breve se costuma pôr p. ou dolc. é para se tocar baixo, ou brandamente. Forte, que em breve se costuma pôr f., é para se tocar fortemente.

Pianíssimo, e Fortíssimo, que em breve se costuma pôr p.mo, f.mo, ou pp. ff., são os superlativos de piano, e forte, e anunciam que se deve tocar o mais brando, ou o mais forte, que possa ser (ARTE, 1823, p. 19 *apud* PACHECO, 2007, p. 219).

A partir dos trabalhos de Barroso (2006)<sup>43</sup> e Pacheco (2007) e das obras teóricas dos autores portugueses Francisco Ignácio Solano,<sup>44</sup> Fr. Domingos de S. José Varela,<sup>45</sup> e ainda, Ernesto Vieira,<sup>46</sup> reunimos as descrições dos ornamentos mais frequentes do período pretendido, principalmente com relação às obras do Pe. José Maurício. Consideramos relevante reproduzir as transcrições dos autores de época, mesmo que estas já constem dos trabalhos mais recentes, com a finalidade de explicitar a identificação dos ornamentos nas linhas vocais que serão analisadas nos itens seguintes.

Barroso (2006, p. 76), por meio de uma amostragem organizada segundo obras previamente selecionadas,<sup>47</sup> identifica o emprego dos seguintes ornamentos nas produção musical de Nunes Garcia: *apojaturas*, *grupestos*, *trinados*, *mordentes*, *escorregadelas*, *tiratas* e *arpejos*. São estes os ornamentos que descrevemos a seguir, exemplificando-os por sua presença nas linhas vocais dedicadas à Lapinha,<sup>48</sup> ou seja, o primeiro soprano do *Coro em 1808*, os solos para o *Genio de Portugal* na *Ulissea* e os solos da personagem *America* em *O Triunfo da America*.

---

<sup>43</sup> Esta autora nos remete ainda às descrições de tratadistas europeus como Carl Ph. E. Bach e J. J. Quantz, já identificados por Hora ([2002] 2004) como referências para a prática da época.

<sup>44</sup> Autor de *Novo Tratado de Musica, Metrica e Rythmica...* (1779).

<sup>45</sup> Autor de *Compendio de Musica, theorica e pratica...* (1806).

<sup>46</sup> Autor de *Diccionario Musical* (1899, 2 ed.). Apesar de se tratar de uma obra já do final do século XIX, este dicionário apresenta os conceitos presentes ao longo de todo o século, portanto, aplica-se como uma obra de referência para o período estudado.

<sup>47</sup> A autora seleciona as obras segundo critérios de gênero e cronologia a fim de obter a amostragem mais ampla possível. Assim, ela escolhe as obras dentre três períodos diversos do compositor: Juventude (1783 a 1797); Mestre de Capela da Sé e Real (1798-1820); e suas últimas composições, após a partida de D. João VI (1821 a 1826).

<sup>48</sup> Em nossa análise nos detemos às linhas vocais para solo, no entanto, destacamos que os ornamentos também estão presentes nas linhas de violinos e flautas, assim como para as vozes do coro, essencialmente ornamentadas por *apojaturas*. Já para os clarinetes, principalmente com relação ao 1º clarinete para o qual são frequentes os solos, identificamos ornamentos próximos aos presentes na linha vocal solo.

### 3.3.2.1 - *Apojaturas*

Esta figura<sup>49</sup> é um dos ornamentos mais presentes no repertório nacional, e até mesmo os autores europeus, como J. J. Quantz e C. P. E. Bach, consideram a *apojatura* dentre os ornamentos mais indispensáveis. Ela aparece representada de duas formas distintas: tanto como nota da melodia, quanto como notas pequenas que precedem a nota principal da qual retiram seu valor (BARROSO, 2006, p. 13-14). Dos autores portugueses, Solano é quem nos oferece uma descrição mais extensa deste ornamento:

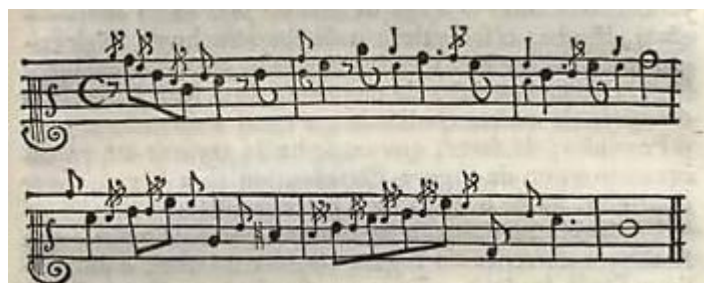
O *Apojo*, ou *Pojatura*, e juntamente os *Accentos* mais diminutivos da Voz são os *sinaes* de melhor adorno, enfeite, e graça, que na Musica se encontram para seu beneficio: póde-se dizer que são os *Accentos* da Voz, e os *Apojos* os que dão a mais nobre, e agradável belleza a esta sciencia; porque os outros modos, de que ella usa, e com que se reveste o que se canta, por serem muito repetitivos, serão fastidiosos, pondo talvez a Musica em desgraça, v. gr. os duplicados, *Trillos*, os frequentes *Batidos*, *Ligados*, e *Soltos*, e os demasiados *Mordentes*, por muitos, podem fazer a Cantoria pessima, e desagradavel em quanto ao modo; porém só os *Apojos*, e os *Accentos* diminutivos não perderão por muitos, porque quantos mais forem, tanto será melhor o seu effeito; de sorte, que se for possível não se passar de nótã para nótã sem *Accento*, ou sem *Apojo*, use-se deles em todas as Figuras, pois tenho observado com attenta reflexão que alguns Cantores dão naturalmente hum especialissimo gosto no *accento*, modo, e graça do movimento dos pontos, ou nótas por virtude dos muitos *Accentos*, e *Apojos* pelo modo advertido, sem que sua multiplicidade faça desagradavel a Musica.

Exemplo, em que se mostram os diversos modos, por que se fazem os *Apojos*, e os diminutivos *Accentos* da voz.

---

<sup>49</sup> Quanto à nomenclatura utilizada, optamos por uma das formas aportuguesadas do termo italiano *appoggiatura*. Em seu dicionário, Vieira (1899, p. 59) faz referência às seguintes formas do termo acomodadas à língua portuguesa: *appoggiatura*, *apojatura*, *apojectura*, *apojo*, *pojatura* e *pojectura*. Barroso (2006, p. 149) ainda organiza, no Anexo III de sua dissertação, uma tabela com a denominação dos diferentes ornamentos em diversos idiomas (português, latim, espanhol, italiano, francês, inglês e alemão), segundo as seguintes fontes: R. Donnington (1963), Henrique de Oliveira Marques (1986) e Enciclopédia Labor (1957). A partir desta tabela, assumimos o termo específico em português para cada um dos ornamentos descritos, no entanto, mesmo assumindo a forma mais próxima de nossa língua, destacamos os termos em itálico por se tratar de nomenclatura técnica específica, que não é comum ao nosso vocabulário corrente.





Observe-se a summa graça, que produzem os *Accentos*, e os *Apojos*, e se distribuição com discrição; advertindo, que quando subir a Solfa, faz muito gracioso effeito buscar o *Apojo* da parte superior para a inferior, como se vê no A. do 1º Compasso; mas também pôde ser executado da parte inferior para a superior. Da mesma sorte, quando a Solfa descer, será de igual effeito buscar a *Apojatura* de baxo para cima, e poderá ser também de cima para baxo, como vão notadas de hum, e outro modo no 2º, e 3º Compasso; e os *Accentos*, que são os mais diminutivos, se observem no 4º, e 5º Compasso, ou em outro qualquer lugar, em que valerem sómente a quarta parte da figura immediata.

Não se fazem os *Apoios* só pela parte inferior, ou superior da Figuras immediatas *gradatim*, também se executam de salto, tocando o *Apojo* o tom da Figura antecedente, e apartando-se a Voz descendo para os intervallos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, ou 7ª, como se vê no 4º, e 5º Compasso.

A sua verdadeira intelligencia he, que o *Apojo* sempre ha de ser ou figurinha, que tenha metade do valor da Figura *Apojada*, ou se a Figura *Apojada* tiver Pontinho, ha de todo o *Apojo* ser na figurinha, que valha a Figura, ficando só o valor do Pontinho para o tom da Figura *Apojada*. Mais claro. O *Apojo* da *Minima* será huma *Seminimazinha*, isto he, o seu valor: o da *Seminima* huma *Colcheazinha*: o da *Colchea* huma *Semicolcheazinha*, &c.; e se qualquer Figura tiver Pontinho de augmentação, será a figurinha do *Apojo* da mesma qualidade, e igual á que estiver com o Pontinho; de sorte, que ou se ha de repartir em partes iguaes o valor da Figura *Apojada*, ou se a Figura tiver Pontinho, ha de o *Apojo* ser a parte maior.

[...] pelo que se vê, e entende pronunciar-se com hum nome o tom de outro, e que se desconta a demora do *Apojo* da Figura *Apojada*, partindo-se o valor desta em duas partes, ou a igual, ou a maior para o *Apojo*, e a outra parte para o seu tom proprio; e quando estes se fizerem mais diminutivos, aos quaes para mais distincção chamaremos com propriedade *Accentos*, serão entendidos na subtileza do valor ao contrario dos *Apojos*, isto he, ficando a Figura, em que a Voz fizer o *Accento*, com a maior parte do valor, e a graça do *Accento* da Voz com a menor parte; porque estes *Accentos*, que digo, e distingo, ainda que são figurados com os mesmos *Apojos*, tem a differença da quarta parte na demora, pois em summa tem menos valor da metade da Figura subsequente immediata, como se vê no Exemplo em o 4º, e 5º Compasso. Esta é na prática, e para o discípulo

uma bem precisa, e regular distinção dos diminutivos *Accentos* da Voz, ou dos *Apojos*, ainda que sejam *Apojos* os mesmos *Accentos*; e a precisa razão he, porque o distincto valor por diminuto, igual, ou maior recommenda especulativamente huma especial advertencia para a diferença executiva, e para a denominação prática; de sorte, que dizer *Apojo* insinua ser feito ou com parte igual de valor, ou com a parte maior, se a Figura do *Apoio* tiver Pontinho; e dizer *Accento* adverte que se lhe deve dar a quarta parte do valor da Figura immediata (SOLANO, 1764, p. 168-171, grifos e figura do original).

Como podemos observar, Solano é bastante claro no que se refere às diversas notações e suas respectivas execuções, destacando a diferença entre o *apojo* e o *accento*, figuras a que Barroso (2006, p. 16) se refere, respectivamente, como *apojatura* longa e curta.<sup>50</sup> Solano ainda destaca a relevância deste tipo de ornamento e defende o seu uso indiscriminado, muito possivelmente, pela sua própria facilidade de execução, uma vez que os outros ornamentos necessitam de maior domínio técnico.

Por sua vez, o monge beneditino Fr. Domingos de S. José Varella descreve a *apojatura* da seguinte forma:

*Apoio, Apoiatura, ou Appoggiatura* he uma *figura* pequena, a qual tira o seu valor á *figura* ordinaria, que se lhe segue, e algumas vezes á *figura* antecedente. O *Apoio* humas vezes tira ametade do valor da *figura* seguinte, outras vezes lhe tira hum minimo valor. Quando o *Apoio* está em meio *ponto*<sup>51</sup> abaixo da *figura* ordinaria, e lhe tira hum minimo valor, então se chama *Mordente*: o mesmo he quando está em intervallo maior que o *ponto*: v.g. em 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, &c.

Quando os *Apoios* são muitos, estes tirão o seu valor da *figura* ordinaria, que se lhes segue, e algumas vezes á *figura* antecedente. Chamaõ-se ordinariamente *Portamentos*. Se os *Apoios* são bem escritos na *Musica*, representaõ pelas suas *figuras* o valor, que se deve tirar á *figura* ordinaria (VARELLA, 1806, p. 10-11, grifos do original).

<sup>50</sup> A autora destaca que o termo *accento* foi utilizado por outros autores com significado diverso: “Varella (Op. cit. 1806, p. 12-13) chama de *accentos* os ‘varios sinaes com os quaes se altera o valor das figuras: Apoiaturas, Ligados, Picados’ e afirma que muitos autores utilizam o termo referindo-se a ornamentos como ‘Apoiaturas e Mordentes’” (BARROSO, 2006, p. 16).

<sup>51</sup> Conforme esclarece Vieira, “Os nossos musicos antigos chamavam *ponto* ao intervallo de um tom, e *meio-ponto* ao meio tom” (VIEIRA, 1899, p. 423, grifos do original).

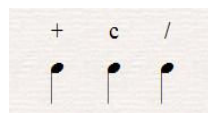
Mais uma vez, percebemos a ambigüidade da execução do ornamento, uma vez que o autor se refere às *apojaturas* longas e curtas, mencionando que somente uma escrita adequada possibilite a execução pelo valor correto; desta forma, o valor escrito indicaria o valor real a se retirar da nota principal. Barroso (2006, p. 15-16) nota ainda que Varella se refere às *apojaturas* curtas inferiores como *mordentes*, bem como às notas separadas da nota real por um intervalo maior que 2ª, assim como admite que o termo *apoio* seja aplicado a outros ornamentos, como os *portamentos*, que pela sua descrição, parecem estar mais próximos do que conhecemos por *grupeto*.<sup>52</sup>



**Fig. 17** *Apojaturas* superiores e inferiores.  
**Fonte:** VARELLA, 1806, Ex. I, nº 8.

Já no dicionário de Ernesto Vieira, encontramos uma descrição histórica do emprego da *apojatura*:

Antigamente não se escreviam as appoggiaturas; era o cantor que as empregava como bem lhe parecia. Depois começaram os compositores a empregar diversos signaes juntos às notas que especialmente queriam apoiadas; esses signaes foram os seguintes:



Mais tarde, até cerca do primeiro quartel d'este seculo, adoptou-se escrever como indicação de appoggiaturas umas notas mais pequenas do que as usuaes, e não contar com o seu valor; o executante deveria tiral-o da nota immediata.

Para executar appoggiaturas assim escriptas estabeleceu-se a seguinte regra: a appoggiatura occupa o lugar da nota que se lhe segue, tirando-lhe metade do valor; se essa nota não fôr divisível em partes eguaes, mas em tres, a appoggiatura tira-lhe então um ou dois terços.

<sup>52</sup> Ver item 3.3.2.2.

Quando se quiz que a *appoggiatura* fosse executada rapidamente sem valor apreciavel, *per acciacatura* como se dizia, imaginou-se cortal-a com um traço. Confundindo o emprego dos termos, alguns compêndios chamam *acciacatura* à *appoggiatura* rápida. É só esta que hoje se escreve em notas pequenas, pois que a *appoggiatura* longa já não tem indicação especial, apresentando-se à vista como as notas usuas.

Diz-se, e crê-se geralmente, que a *appoggiatura* rapida não tira o seu valor da nota a que serve de apoio, mas da anterior. Tal não deve ser, aliás perderá a qualidade de *appoggiatura*, deixando de *apoiar*; rapida ou longa, o seu principal caracter é ser uma nota *forte* em relação ao *rythmo*, logo não póde dar-se em tempo *fraco* senão excepcionalmente. O engano commum provém de que sendo esta nota executada com uma grande rapidez, o seu valor torna-se inapreciavel, de sorte que o ouvido illude-se julgando que a nota apoiada caiu exatamente no tempo forte. [...]

Muitas vezes as *appoggiaturas* não são notas integrantes da harmonia; pertencem à classe das notas accidentaes. Consideradas sob este ponto de vista, deve o seu emprego obedecer às seguintes regras: 1ª distanciar-se da nota real (a nota apoiada) somente um intervallo de segunda; 2ª se fôr inferior deve fazer intervallo de segunda menor, ainda que para isso tenha de receber uma alteração occorrente; 3ª pode empregar-se duas ou tres ao mesmo tempo, fazendo entre si intervallos de terceira ou de sexta, ou caminharem para a nota real por movimento contrario; 4ª pode haver duas *appoggiaturas* seguidas, uma superior outra inferior para uma só nota real; 5ª emprega-se algumas vezes no tempo fraco ou na parte fraca do tempo, mas nunca perde o seu caracter de nota accentuada; 6ª uma *appoggiatura* não evita o erro de duas quintas ou duas oitavas seguidas que porventura a nota real a que se applica faça com outras notas reaes; deve empregar-se a *appoggiatura* de maneira que supprimindo-se fique a harmonia isenta de erros (VIEIRA, 1899, p. 59-61).

Este autor ainda complementa a descrição do ornamento acrescentando os seguintes verbetes: *appoggiatura dobrada*, o mesmo que dupla; *appoggiaturas harmonicas*, um grupo de notas pequenas que precedem a principal e pertencem à harmonia, como num *arpejo*; e *appoggiaturas rhythmicas*, “notas que começam um *rythmo* mas não fazem parte essencial d’elle, podendo ser supprimidas sem que este perca o seu caracter” (p. 60-61).

Barroso (2006, p. 17) faz referência também à descrição contida no *Breve Tratado d’Harmonia* (1851), de Raphael Coelho Machado, no qual encontramos os seguintes exemplos, tanto de *apojaturas* longas representadas por pequenas colcheias cortadas, quanto de *apojaturas* como notas da melodia:



**Fig. 18** *Apojaturas*, Coelho Machado, p. 62.

Fonte: In: BARROSO, 2006, p. 17.

Dentre os tratados brasileiros, o anônimo *A Arte de Muzica para Uzo da Mocidade Brasileira* (1823)<sup>53</sup> indica: “Apojo, he uma figurinha, que se assigna antes da figura que lhe precede, e vale a metade do valor da dita figura” e complementa em nota de rodapé que “Esta figurinha, a que chamamos Apoio, as mais das veses assigna Signo acima da figura expressa que lhe precede; porém tambem se acha na de baixo, em distancia de meio ponto” (*apud* BARROSO, 2006, p. 17).

Já Francisco Manuel da Silva apresenta a seguinte definição para três diferentes ornamentos, afirmando: “APOJO, MORDENTE E GRUPETTO são pequenas notas que se empregam para adorno e belleza da musica, e que, não entrando na distribuição do compasso, absorvem parte do valor da nota a que vem annexas” (*apud* BARROSO, 2006, p. 17). Entretanto, este mesmo autor diferencia as *apojaturas* longas e curtas, além de demonstrar diferentes formas de execução para as *apojaturas* curtas, que podemos relacionar ao andamento da música. Assim, para um andamento mais rápido seriam executadas retirando metade do valor da nota real e em um andamento mais lento, um quarto.

<sup>53</sup> Como já mencionamos, nos estudos de Binder e Castagna (1996) a autoria deste tratado é atribuída a Francisco Manuel da Silva, no entanto, as outras fontes consultadas mantêm a indicação de anônimo para a autoria.




**Fig. 19** *Apojaturas*. Francisco Manuel da Silva.

**Fonte:** In: BARROSO, 2006, p. 18.

Nas peças profanas de Nunes Garcia, encontramos diversos exemplos de *apojaturas*, tanto indicadas literalmente por notas pequenas, quanto escritas como notas da melodia. Em sua análise dos ornamentos no *Método de Pianoforte* associada à análise de obras selecionadas segundo critérios de cronologia e gênero, Barroso identifica que:

No *Método* há uma clara separação entre os dois tipos, sendo as *apogiaturas* longas escritas como notas da melodia e as *apogiaturas* curtas representadas por pequenas notinhas – sempre colcheias cortadas – colocadas ao lado esquerdo da nota principal. Entretanto, nas obras selecionadas essa diferenciação não é tão clara, podendo haver *apogiaturas* longas representadas por pequenas notinhas, assim como *apogiaturas* curtas representadas por colcheias com ou sem corte (BARROSO, 2006, p. 77).

Como já mencionamos, ao descrever os ornamentos, Pe. José Maurício representa o “apojo” por uma colcheia pequena – sem corte – ao lado de uma semínina ; entretanto, verificamos que a *apojatura* apresenta outras formas. Reunimos a seguir uma amostragem das diferentes representações da *apojatura* presentes nas obras analisadas.

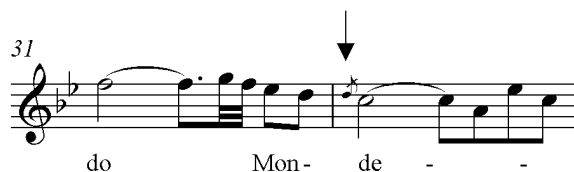
De acordo com a análise das *apojaturas* nas peças profanas estudadas, verificamos que a representação mais comum corresponde à *apojatura* curta, com uma pequena colcheia cortada escrita ao lado da nota principal.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Conhecemos esta figura também por *acciacatura*, encontrada habitualmente um semitom abaixo (para maiores esclarecimentos, consultar verbete no Dicionário Grove).



**Fig. 20** *Apojatura* curta com nota real semicolcheia. Coro Final (*O Triunfo da America*).

Observamos ainda que a mesma representação é utilizada tanto quando a nota principal apresenta valor mais curto, como uma semicolcheia, quanto uma nota de valor maior, como a mínima.



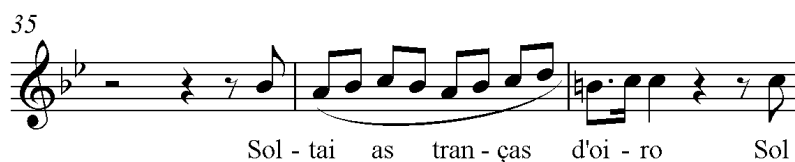
**Fig. 21** *Apojatura* curta. *Aria do Genio* (*Ulissea*).

As *apojaturas* aparecem também em intervalos maiores em relação à nota principal.



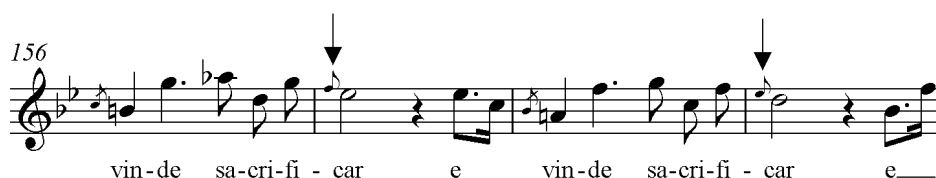
**Fig. 22** *Apojatura* curta por salto. *Recitado* (*Ulissea*).

Já as *apojaturas* longas são representadas, em sua maioria, por notas da melodia tanto em tempo forte quanto em tempo fraco. Na fig. 23, observamos um exemplo que contempla *apojaturas* longas como notas da melodia, superiores e inferiores, prolongando a nota Si bemol.



**Fig. 23** *Apojaturas* como notas da melodia. *Aria (Ulissea)*.

Encontramos ainda como exceção aos exemplos anteriores, a notação de uma *apojatura* longa representada por nota pequena (colcheia) antecedendo a figura de uma mínima, porém, notamos que esta nota não apresenta corte, o que denota a sua execução com *apojatura* longa.



**Fig. 24** *Apojatura* longa por nota pequena sem corte. *Aria (Ulissea)*.

### 3.3.2.2 – Grupos

Acerca deste ornamento, Vieira é um dos autores que apresenta a descrição mais próxima da figura que normalmente identificamos por *gruppetto*. Segundo ele:

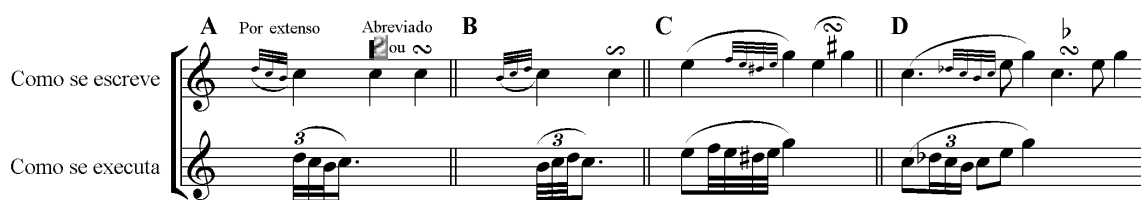
**Gruppetto**, *s. m. it. dim*, de **Gruppo**. Ornamento melódico composto de tres ou quatro notas rapidas, contornando a nota principal. Escreve-se por extenso representando-o por notas pequenas, ou por meio de um signal especial; n'este segundo caso, se uma das notas do gruppetto tiver de receber uma alteração, põe-se o respectivo accidente por cima do signal se for para a nota inferior e por baixo sendo para a inferior. Quando o signal do gruppetto está sobreposto á nota principal, significa que as notas de ornamento devem precedel-a (A e B); quando estiver posterior, indica que o ornamento deve executar-se depois (C e D).

O signal que se vê em A e em B, já não é usado, preferindo-se hoje escrever por extenso o gruppetto que antecede a nota principal. A rapidez com que se executa o gruppetto que deve ser subordinada ao andamento e ao caracter da peça; por isso o valor das notas que o compões não é



determinado rigorosamente, ficando ao arbitrio do executante. [...] (VIEIRA, 1899, p. 270-271).

Assim, observamos que o autor distingue claramente o *grupeto* que se inicia pela nota superior daquele que conhecemos por *grupeto* invertido, que se inicia pela nota inferior à nota principal. O autor atenta ainda para os diferentes sinais que identificam os respectivos *grupetos*, conforme observamos na fig. 25.



**Fig. 25** *Grupetos* segundo Vieira (1899)  
Fonte: VIEIRA, 1899, p. 271.

Da mesma forma, Varella (1806, Ex. I, nº 10), apesar de não fazer menção direta ao *grupeto*, apresenta diversos exemplos nos quais identificamos *grupeto invertido*, *grupeto superior*, *grupeto* preparado por *apojatura*, realizando a ligação entre duas notas sendo a primeira pontuada e ainda mesclado com o *trinado* (BARROSO, 2006, p. 25). Este mesmo autor ainda exemplifica o ornamento denominado *portamento*, que verificamos ser equivalente ao *grupeto*; veremos que essa relação está presente em outros autores luso-brasileiros, dentre os quais, o próprio Pe. José Maurício.



**Fig. 26** *Grupeto*  
Fonte: VARELLA, 1806, Ex. I, nº 8.

Pacheco (2007, p. 230) destaca o significado peculiar associado ao termo *portamento* nos textos musicais luso-brasileiros; assim, apesar de autores como Varella e Nunes Garcia apresentarem uma descrição que nos permite identificar este ornamento

como um *grupeto*, encontramos ainda outras definições. Solano se refere da seguinte forma ao que denomina *portamentos figurados*:



Os *Portamentos*, com que se adorna, e se dá maior belleza ao que se canta, são também humas figurinhas como os *Apojos*; mas com a diferença de concorrerem duas, quatro, e mais juntas immediatas humas às outras.

*Exemplo, em que se mostra como se fazem os Portamentos figurados.*



[...]

O valor das duas, quatro, ou mais figurinhas ha de se descontar da Figura immediata subsequente, e com a voz, e pronuncia della se hão de entoar todas as figurinhas, ou *Portamentos* (SOLANO, 1764, p. 171-172, grifos e figura do original).

Esta descrição de Solano, por sua vez, corresponde ao ornamento que Nunes Garcia denomina *acento*, representado por uma sequência de graus conjuntos , que identificamos como *tirata*. Enquanto que a figura que este último indica como *portamento*  pode ser considerada um tipo particular de *grupeto*, que se inicia pela nota real.<sup>55</sup> Ao identificar a presença deste ornamento no repertório nacional da segunda metade do séc. XVIII, Hora afirma:

Esta proposta de realização do *grupeto*, iniciando-se a partir da nota real, passa a ser considerada aqui como uma espécie de “moda”, caracterizando um novo formato às realizações ornamentais, e a partir da segunda metade

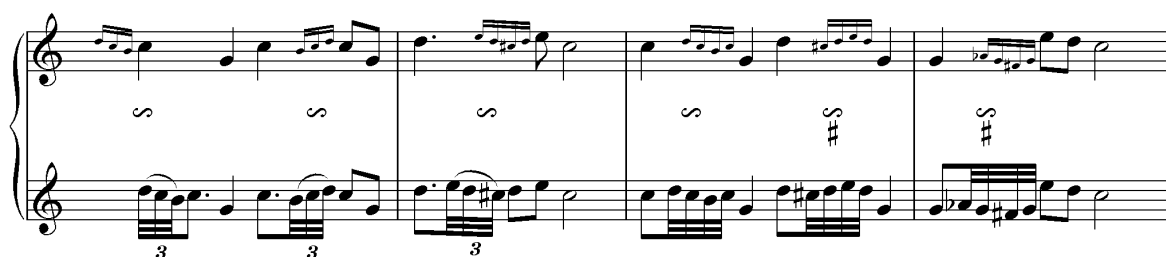
<sup>55</sup> Ao descrever os ornamentos presentes nas linhas vocais, nos estudos analíticos dos tópicos 3.4.2 e 3.5.2, procuramos identificar este ornamento por *portamento* a fim de facilitar a sua distinção em relação ao *grupeto* tradicional, que se inicia pela nota superior à real.

do século XVIII, surge portanto esta nova proposição entre alguns tratadistas, tais como F. W. Marpurg (1718-1795) e C. Ph. E. Bach, entre outros (HORA, [2002] 2004, p. 300).

Assim, confirmamos que este tipo de ornamento foi também proposto por tratadistas europeus; no entanto, destacamos a sua inserção no repertório nacional como uma característica particular do mesmo. Dos autores nacionais, também em a *Arte da Muzica* identificamos, em nota de rodapé para a palavra *portamento*, uma descrição que se assemelha ao *grupeto*:

[...] Alguns Compositores, para designarem o Portamento de três figuras, como vem a ser: a expressa; a de baixo em distância de meio ponto; e a superior em distância de um, ou meio ponto; usam deste sinal  $\sim$ ; porém deve saber-se, que as que vierem com este sinal é para se darem soltas, e batidas, e sem algum portamento (*Arte*, 1823 *apud* PACHECO, 2007, p. 219).

Já Francisco Manuel da Silva, que descreve o *grupeto* da mesma forma que *apojos* e *mordentes*, permite-nos, por meio de exemplos musicais, identificar este ornamento em suas formas tradicionais. No entanto, Barroso (2006, p. 25) destaca que “Embora utilize no exemplo seu símbolo usual, Silva não faz uso de símbolos diferentes para *grupetos* superiores ou inferiores (invertidos)”. Assim, na fig. 27, observamos o uso indiferente do símbolo geralmente utilizado para a representação do *grupeto* que se inicia pela nota inferior. Ainda nesta figura, o autor apresenta sugestões para a execução dos mesmos ornamentos.



**Fig. 27** *Grupetos* acompanhados por sugestão de execução  
**Fonte:** SILVA, p. 10, seção 19 (In: BARROSO, 2006, p. 25).

Quanto à presença dos *grupetos* na obra de José Maurício, Barroso (2006, p. 91) afirma que, junto às *apojaturas*, são os ornamentos mais freqüentes, porém a autora destaca que, em sua pesquisa, não foram encontrados exemplos de sua notação por símbolos. Assim, conforme confirmamos na ornamentação presente nas obras profanas estudadas, o *grupeto* ou é indicado por pequenas notas acrescentadas à melodia, ou escrito como parte do texto musical.

Na fig. 28, temos um exemplo do *grupeto* tradicional, que se inicia pela nota superior, indicado por notas pequenas.



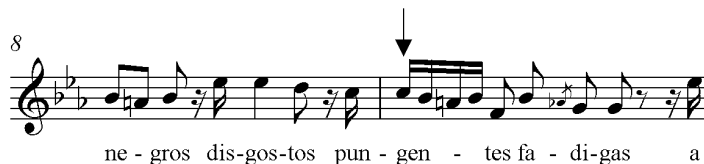
**Fig. 28** *Grupeto. Coro em 1808.*

Já os *grupetos* invertidos – que se iniciam pela nota auxiliar inferior –, no repertório estudado, somente foram encontrados escritos como notas da melodia.



**Fig. 29** *Grupeto invertido como notas da melodia. Finale (Ulissea).*

Da mesma forma, o *grupeto* que se inicia pela nota superior também aparece como parte integrante da melodia.



**Fig. 30** *Grupeto como notas da melodia. Aria (O Triunfo da America).*

Outra variação do ornamento, como notas da melodia, corresponde àquela descrita por Nunes Garcia como *portamento*, que se inicia pela nota real. Em *O Triunfo da America*, ao início da *Aria* em solo para a personagem *America*, observamos a forte presença deste ornamento, conforme exemplificamos pela fig. 31.



**Fig. 31** *Portamentos* (*grupeto* que se inicia pela nota principal). *Aria* (*Triunfo*).

Por sua vez, na *Aria* para o *Genio de Portugal*, identificamos a indicação de uma *apojatura* superior à nota real complementada por duas semicolcheias, que podemos assumir como o resultado sonoro de um *grupeto*. Entretanto, essa notação diferenciada possivelmente oferece ao intérprete a oportunidade de escolha da expressão adequada. Assim, este teria mais liberdade para a execução do trecho no que se refere aos valores das notas e sua acentuação.



**Fig. 32** *Grupeto* (por *apojatura*). *Aria* (*Ulissea*).

### 3.3.2.3 - *Trinados*

Mais uma vez, por ser também uma fonte mais “recente” se comparada aos escritos teóricos da primeira metade do século XIX, Vieira (1899, p. 506) é o autor que nos fornece a descrição mais próxima da nossa concepção atual do ornamento denominado *trinado* ou *trilo*, o qual consiste na rápida alternância da nota real com sua auxiliar superior. O autor menciona ainda ser freqüente a terminação do *trilo* pelo uso da nota inferior bem

como o seu início precedido “[...] por uma, duas ou mais notas de ornamento que se denominam *preparação*”. Quanto à forma de se iniciar o *trilo*, ele complementa:


Os mestres antigos, até aos ultimos annos de Beethoven (1827), tinham como regra fixa que o trillo devia começar pela nota superior; modernamente porém é uso executar-se d’essa maneira sómente quando a nota trillada é precedida de uma appoggiatura.

É todavia certo que o trillo começado pela nota superior offerece a vantagem de poder adquirir a mais rigorosa egualdade no movimento das duas notas, visto que ellas formam sempre um numero par, ao contrario do que succede começando-se pela nota principal. E é tambem fóra de duvida que executando-se as obras dos antigos mestres, principalmente Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, a fidelidade da interpretação exige que se executem os trillos segundo a regra antiga (VIEIRA, 1899, p. 506).

Solano, por sua vez, apresenta-nos uma descrição do *trinado*, ou *trilo*, na qual identificamos ainda uma referência à execução de uma figura que se assemelha ao *mordente* (oscilação da nota principal com a auxiliar inferior), denominado pelo autor como *tremulo*.

O *Trilo* se faz granindo o signo expresso com o immediato de cima tácito, ou seja com distância de Ponto, ou de meio Ponto, segundo o pedir o Tom, e nunca com a Figura immediata do baixo, que então não é *Trilo*, e será *Tremulo*, o qual quando se queira fazer em outro lugar, que seja próprio, se entenda que o *Trilo* às avessas é propriamente como dever ser feito o *Tremulo* às direitas (SOLANO, 1764, p. 173, grifos do original).

Este autor também faz menção à velocidade de execução do *trilo*, o qual deve principiar em tempo moderado, “[...] e para o fim se irá granindo, e apressando o mais que puder ser” (p. 174).

Já Varella (1806, p. 12) define: “O *Trinado* se faz com dous *Signos* immediatos”. E, nos exemplos musicais, identifica este ornamento pelos seus símbolos mais usuais, *tr* ou . Este autor apresenta o *trilo* iniciando-se pela nota real, que segundo

Barroso (2006, p. 22) é prática comum à música de tradição ibero-italiana, desde o século XVI.

Da mesma forma, em *Arte da Muzica*, há referência ao símbolo que representa o ornamento; no entanto, a descrição do mesmo não nos permite identificar se a sua execução deve se iniciar pela nota superior ou pela nota real. De acordo com esta fonte: “O Trino que se assigna com um *tr* por cima de huma figura, que muitas vezes he a penúltima de huma cadencia, faz-se tocando com o (*sic*) maior velocidade dous pontos, que são: o expresso, e o que lhe fica superior” (*apud* BARROSO, 2006, p. 22).

Assim como mencionado por Vieira, Francisco Manuel da Silva igualmente se refere às preparações e também terminações na execução do *trinado*, indicando a sua execução principiando pela nota superior. Ele afirma que este ornamento “[...] costuma ser preparado e terminado pelo *Apojo, Mordente ou Grupetto*” (*apud* BARROSO, 2006, p. 23). Assim, pela combinação do *trinado* com outros ornamentos, este autor nos mostra possibilidades mais variadas e se aproxima das descrições que encontramos em autores como Quantz ou Carl Philipp.



Fig. 33 *Trinado*.

Fonte: SILVA, p. 10, seção 19 (In: BARROSO, 2006, p.23).

Os *trinados* estão presentes na *Ulissea* e no *Triunfo*, essencialmente, sobre notas longas em cadências, valorizando as dominantes. Embora não haja nenhuma indicação de preparação, assumimos a sugestão de Barroso (2006, p. 88) de executar os *trinados* em movimentos cadenciais iniciando-se pela nota superior.

Na fig. 34, apresentamos a notação mais usual encontrada nas peças:



**Fig. 34** *Trinados. Aria (Ulissea).*

Já na fig. 35, destacamos o ornamento identificado pelo seu outro possível símbolo:



**Fig. 35** *Trinado. Aria (O Triunfo da America).*

Ainda em *O Triunfo da America*, Barroso (2006, p. 89) destaca a presença, na parte das flautas do *Coro que se há de cantar dentro*, de um *trinado* longo, executado sobre uma nota pedal. Para esta ornamentação, a autora sugere que se inicie a execução pela nota real, evitando a dissonância e conservando a idéia do pedal.



**Fig. 36** *Trinado longo. Coro que se há de cantar dentro (O Triunfo da America).*

**Fonte:** BARROSO, 2006, p. 89.

### 3.3.2.4 – *Mordentes*

Os *mordentes*, que podem ser curtos ou longos, são identificados por diferentes símbolos, os quais são transcritos por Varela para exemplificar a execução do *mordente* superior e do inferior.





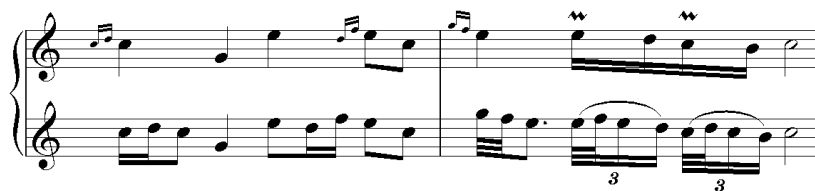
**Fig. 37** *Mordente*.

**Fonte:** VARELLA, 1806, Ex. I nº 10 (In: BARROSO, 2006, p. 27)

Como já mencionamos, a descrição de *tremulo* por Solano nos permite relacionar esta figura ao *mordente*; por outro lado, a sua descrição específica do que denomina *mordente* nos remete a outro tipo de ornamento, como uma espécie de apoiatura, conforme identifica o próprio autor.

Consiste o *Mordente* em hum certo desvio, que faz a Voz daquelle ponto, que havia de dizer, e em seu lugar tocar hum 4ª, ou 5ª abaxo daquelle ponto, e logo subir ao outro immediato, quando são duas *Colcheas* no proprio Signo, descrtando-se da primeira, ou ao mesmo ponto, se he *Semínima*. Este ultimo he com muita imitação dos *Apojos*, que se fazem de salto de cima para baxo, mas o *Mordente* só póde ser feito de baxo para cima (SOLANO, 1764, p. 177).

Das fontes brasileiras, em *A Arte da Muzica*, conforme a citação transcrita às p. 135 e 136, encontramos referências somente aos *mordentes* inferiores e o desconhecimento em relação aos sinais usuais de representação. Por outro lado, Francisco Manuel da Silva representa os *mordentes* por seus sinais habituais, além de notas pequenas, transcrevendo literalmente as suas execuções.



**Fig. 38** *Mordente* segundo Francisco Manuel da Silva.

**Fonte:** SILVA, p. 10, seção 19 (In: BARROSO, 2006, p. 28).

Barroso (2006, p. 27-28) destaca que neste exemplo de Silva identificamos ainda uma apoiatura dupla, presente no último tempo do primeiro compasso e uma

*escorregadela* inferior, que ocorre por notas descendentes no primeiro tempo do segundo compasso. Acerca da presença dos *mordentes* nas obras de Nunes Garcia, esta autora menciona que são pouco utilizados e, quando aparecem, são geralmente representados por notas pequenas e não pelo seu símbolo. Podem aparecer ainda como *trinados* curtos, representados pelo símbolo *tr* (BARROSO, 2006, p. 93-94).

Dentre as peças que estudamos, somente na *Aria* de *Ulissea*, encontramos, em dois momentos,<sup>56</sup> uma figuração melódica por tercinas, que não se trata propriamente de um *mordente*, mas sim da insinuação deste ornamento.



**Fig. 39** *Mordente* sugerido. *Aria* (*Ulissea*).

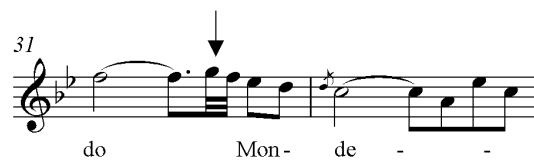
### 3.3.2.5 – *Escorregadelas*

Esta figura é descrita por Barroso (2006, p. 28) a partir das orientações de C. P. E. Bach. Desta forma, as *escorregadelas* são descritas como duas notas ascendentes que “escorregam” em direção à nota principal, o que podemos identificar como um tipo de portamento.

Nos tratados luso-brasileiros, não encontramos descrições deste ornamento sob esta denominação. Entretanto, a *escorregadela* está presente nas obras de Pe. José Maurício, porém em movimento inverso, ou seja, descendente.

Na *Aria* de *Ulissea*, encontramos uma variação da *escorregadela*, uma vez que as notas que a representam fazem parte do tempo anterior e não do tempo forte como é o usual.

<sup>56</sup> No c. 77 e no c. 140.



**Fig. 40** *Escorregadela* antecipada. *Aria (Ulissea)*.

De maneira idêntica à representação mencionada, identificamos o ornamento como parte da melodia no *Coro para o entremez (Coro em 1808)*.



**Fig. 41** *Escorregadela* antecipada. *Coro em 1808*.

### 3.3.2.6 – *Tiratas*

Vieira (1899, p. 498) define a *tirata* da seguinte forma: “Passagem, vocalisio, gorgeio”. Este ornamento corresponde à seqüência de notas por graus conjuntos, tanto em movimento descendente quanto ascendente, que preenche o espaço dos saltos entre as notas. Segundo Barroso (2006, p. 29), as *tiratas* são ligadas à prática da livre ornamentação e não apresentam sinal específico que as represente.

Como já afirmamos, este ornamento é aquele que Nunes Garcia chama de *acento* e que, nas obras do compositor, aparece tanto como notas da melodia quanto como pequenas notas que não pertencem à divisão rítmica do compasso. As figuras que encontramos no repertório profano correspondem ao primeiro tipo, ou seja, notas que preenchem os saltos como parte da melodia.

Apresentamos na fig. 42 um trecho da *Aria em Ulissea*, no qual identificamos ambos os movimentos, da *tirata* descendente e da ascendente.

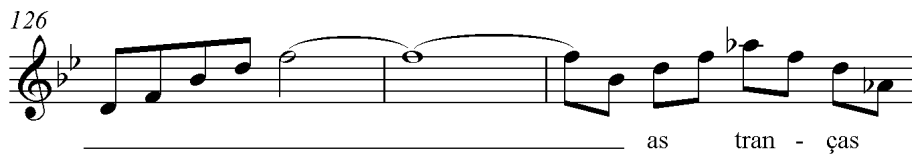


**Fig. 42** *Tiratas* descendente e ascendente. *Aria (Ulissea)*.

### 3.3.2.7 – Arpejos

De acordo com Vieira (1899, p. 67): “Chama-se arpejo á maneira de executar a harmonia dando as notas de que os accordes se compõem, successivamente, umas depois das outras”. Os *arpejos* podem ser tocados de forma ascendente ou descendente, bem como lentos ou rápidos.

Nas linhas vocais das obras estudadas, não encontramos a indicação do *arpejo* como ornamento, ou seja, representado por notinhas pequenas que não fazem parte do valor do compasso. Entretanto, na *Aria* para o *Genio de Portugal (Ulissea)*, temos exemplo do uso do *arpejo* como um movimento ornamental da melodia e, logo depois, um movimento arpejado utilizado na construção da melodia.



**Fig. 43** Figurações arpejadas. *Aria (Ulissea)*.

### 3.3.2.8 – Outras expressões de interpretação

No que se refere às indicações de dinâmica, observamos que estão restritas às linhas instrumentais e do coro, assim, admitimos que a falta das mesmas indicações para a linha vocal solo, em certa medida, representem maior liberdade para o intérprete que, no entanto, tem as outras vozes como base. Ainda com respeito à dinâmica, Pacheco destaca as variações dinâmicas para os sons sustentados, no efeito conhecido por *messa di voce*,

descrito pelos tratadistas italianos do século XVIII. Para comprovar esta prática, o autor transcreve as considerações de Rafael Coelho Machado no verbete “Expressão”:

[...] O *forte* e o *piano* são para esta Arte o mesmo que as sombras e as luzes para a pintura: *um recurso de contrastes e efeitos*. É em virtude desta regra que os bons cantores variam um mesmo som por uma *aumentação e diminuição sucessivas*, quando a duração é suficiente para se prestar a este efeito (MACHADO, 1909, p. 73, grifo do autor *apud* PACHECO, 2007, p. 238).

Já com relação às alterações no andamento, dentre os solos estudados, encontramos somente uma indicação de *ritardando*, seguida por *a tempo*. Esta indicação consta na linha melódica do *Genio de Portugal (Finale da Ulissea)* no compasso 38 e novamente ao compasso 50, pela repetição da melodia.



**Fig. 44** *Ritardando. Finale (Ulissea).*

Quanto às divisões ou figurações melódicas que complementam a melodia, conforme observamos na fig 45, Pacheco (2007, p. 244) afirma que nos tratados do período não encontramos referências.



**Fig. 45** *Figuração melódica. Aria (O Triunfo da America).*

O autor menciona que a única exceção no que se refere às divisões e vocalizações seria a descrição de Coelho Machado para *volata* e *volatina*. Entretanto, de acordo com a citação transcrita, vemos que estas figuras se assemelham ao ornamento

conhecido por *tirata*; assim, a descrição não envolve os outros tipos de figurações melódicas.

**Volata**, s. f., escala veloz; corrida em forma de escala ascendente ou descendente.

**Volatina**, s. f., traço diatônico ascendente ou descendente, executado com rapidez. Os cantores colocam a volatina nas cadências ou finais quando o julgam a propósito (MACHADO, 1909, p. 269 *apud* PACHECO, 2007, p. 244).

Outro aspecto que devemos destacar corresponde à execução do *staccato*. Para este, podemos utilizar como referência a descrição realizada por Solano dos pontos *soltos* ou *batidos*.

Os pontos Batidos são os mais delicados no bater da respiração, consistido o seu preceito em que não sejam *batidos* de goélla.

Os pontos *Soltos* devem ser promptísimos, e largados com firmeza, isto he, que seja solida a sua affinação, quando se deixão (SOLANO, 1764, p. 176, grifos do original).

Por último, não podemos deixar de mencionar as cadências que correspondem a passagens virtuosísticas inseridas ao final dos movimentos ou das árias. No período estudado, as mesmas eram comumente improvisadas pelos intérpretes nos acordes suspensivos (dominantes) em que havia a indicação de fermatas sobre pausas, ou mesmo em locais onde o intérprete prolongava a terminação, improvisando sobre notas com *trilos* que preparam a resolução.

Nas árias estudadas, observamos que as cadências são todas escritas pelo compositor, conforme comprovamos na fig. 46.



enquanto, como já vimos no tópico anterior (3.3.2), nos manuscritos originais as mesmas são representadas por pequenas colcheias com corte, anteriores à nota real.



**Fig. 48** Notação incorreta de *apojaturas* (c. 156-158). Solo da *Aria (Ulissea)*.  
**Fonte:** BERNARDES, 2002.

Enquanto na *Ulissea* este problema com relação à notação das *apojaturas* é ocasional, em *O Triunfo da America* observamos que todas as *apojaturas* apresentam esta incorreção, tanto para a linha vocal solo quanto para as vozes do coro ou mesmo nas linhas instrumentais (Fig. 49).



**Fig. 49** *Apojaturas* para coro e cordas (c. 16-18). *Coro de dentro (O Triunfo da America)*.  
**Fonte:** BERNARDES, 2002.



Além destes problemas quanto à indicação dos ornamentos, após a comparação da edição FUNARTE com os manuscritos originais, identificamos várias outras incorreções, tanto no que se refere à falta de indicações de dinâmicas ou ligaduras quanto à transcrição errônea de notas ou falhas com relação ao texto, dentre outros. No solo da *America* (c. 48), no Coro Final do *Triunfo*, encontramos uma sequência de notas que não corresponde ao original. Na fig. 50, transcrevemos o compasso em questão, acompanhado de sua devida correção acima do mesmo.



**Fig. 50** Notas erradas edição FUNARTE com correção. Solo da *America* (c. 48). *Coro Final (Triunfo)*.

Quanto ao texto da *Ulissea*, são freqüentes pequenas alterações tomando por base o libreto da representação de 1808. Pensamos que não há sentido em modificar o que se encontra no próprio manuscrito autógrafo, uma vez que o libreto utilizado não corresponde à representação da obra em terras brasileiras. Isto se confirma quando identificamos o libreto de 1809 da representação no teatro carioca, que traz o texto conforme o mesmo aparece na partitura musical, em que encontramos palavras como “dezejo” escritas com “z” no lugar de “s”.

Nesta mesma obra, observamos ainda um problema quanto à ordem das diferentes partes, pois o *Coro das Ninfas* aparece após o *Recitado* ao invés de anteceder-lo, já que este deve claramente preceder a *Aria* conforme confirmamos pelos manuscritos originais. Destacamos também que no primeiro coro, *Coro das Fúrias*, estão presentes duas frases que aparecem como solos do *Genio de Portugal*; entretanto, pelos originais, observamos que os mesmos correspondem a solos para o 2º soprano do coro e que o personagem do *Genio* nem mesmo faz parte desta cena.

Diante de todas as incorreções presentes na edição FUNARTE, verificamos a necessidade de trabalhar a partir dos manuscritos originais, pertencentes ao fundo musical

da Biblioteca de Vila Viçosa. Assim, desenvolvemos nossos estudos analíticos pela transcrição das linhas melódicas dos solos dedicados à Lapinha, a partir das partituras autógrafas.<sup>57</sup> Vale lembrar que as mesmas linhas, originais em clave de Dó na primeira linha, foram transpostas para a clave de Sol, conforme a notação atual para a voz de soprano.

### 3.4 – *O Triunfo da America*

#### 3.4.1 – Texto

O libreto correspondente à obra musical traz no frontispício o seguinte: O / TRIUNFO DA AMERICA / DRAMA / PARA SE RECITAR NO REAL THEATRO / DO RIO DE JANEIRO, / COMPOSTO, E OFFERECIDO / A SUA ALTEZA REAL / O / PRINCIPE REGENTE / NOSSO SENHOR, / POR D. GASTÃO FAUSTO DA CAMARA COUTINHO. / [símbolo] / NA IMPRESSÃO REGIA / 1810. / *Com Licença de S. A. R* [FBN/OR/ 37, 3, 19 Ex. 2].

Conforme já identificamos,<sup>58</sup> este libreto nos permite confirmar quem foram os intérpretes envolvidos na representação do drama. Segundo Kühl (2002, p. 47), “[...] trata-se de um ‘drama’ por conter ação das personagens Fado, América, Vingança, Poesia, Gratidão e as Parcas”. Esta ação é precedida de um elogio ao príncipe regente, enaltecendo a figura do monarca que, de acordo com o pensamento da época, soube conduzir o povo lusitano a um destino seguro e melhor, a salvo das atrocidades de Napoleão e dos regicidas franceses.

Sobre o escritor Gastão Fausto da Câmara Coutinho (Lisboa, 1772-Lisboa, 1852), Kühl (2002, p. 47) afirma que “[...] o autor estava intimamente ligado a uma tradição calcada nas poéticas clássicas, com especial interesse na *Ars poetica* de Horácio”.

---

<sup>57</sup> Incluímos nos Anexos 4 e 5 as transcrições dos solos acompanhadas do recorte da linha vocal original com o baixo.

<sup>58</sup> Ver participação das mulheres no tópico 2.1 (Capítulo II) e obras executadas por Lapinha (tópico 3.2). Neste último tópico mencionamos também a questão que envolve a data de representação desta obra.

Ele complementa que este seria o primeiro texto para teatro conhecido do autor português, que foi também responsável pelo *O Juramento dos Numes*, obra que se representou na inauguração do Real Teatro São João, em 1813.

O tema do *Triunfo* nos remete à transferência da corte portuguesa para o Brasil considerada um feito valoroso. Neste contexto, a personagem *America*, interpretada por Lapinha, representaria a terra pura que, mesmo “selvagem”, seria uma possibilidade para a construção de um novo império. Quanto à ligação dos personagens com a realidade, Kühl afirma:

O texto não se distancia de uma grande tradição em que episódios da história recente são transportados a outra dimensão, em que personagens alegóricos decidem os destinos dos governantes e da humanidade. Diferentemente das óperas em que se busca um espelhamento entre as personagens, a ocasião e os homenageados, aqui a relação é mais direta. O universo onde a ação se desencadeia é mitológico e alegórico, mas as citações e referências aos homenageados e criticados são nominais (KÜHL, 2002, p. 49).

Diferentemente das cenas declamadas que se desenvolvem por versos decassílabos mais próximos da prosa, os trechos musicados apresentam versos tetrassílabos, pentassílabos e hexassílabos;<sup>59</sup> destacamos ainda que o último verso de cada estrofe é o único a apresentar a terminação denominada masculina, ou seja, em sílaba tônica. Pela análise da relação texto-música, verificamos que os versos com terminação masculina correspondem às terminações em tempo forte, por vezes, ornamentadas por *apojatura*, enquanto as terminações femininas apresentam o apoio sobre a última sílaba tônica, que geralmente é ornamentada, suavizando a terminação da palavra. Reproduzimos

---

<sup>59</sup> Note-se que no processo de metrificação adotado, a contagem das sílabas métricas ocorre até a última sílaba tônica de cada frase. Assim, os versos se dividem segundo a seguinte classificação de sílabas poéticas: Quatro sílabas = Tetrassílabos; Cinco sílabas = Pentassílabos ou **redondilha menor** (com acento na 2ª e 5ª sílabas); Seis sílabas = Hexassílabos (com acentos na 2ª e 6ª sílabas); Sete sílabas = Heptassílabos ou **redondilha maior** (com acentos na 3ª e 5ª sílabas); Oito sílabas = Octossílabos ou sáficos (com acentos na 4ª e 8ª sílabas); Nove sílabas = Eneassílabos (com acentos na 3ª, 6ª e 9ª sílabas); Dez sílabas = Decassílabos (os mais usados em sonetos, com diversas variações de acentuação); Onze sílabas = Hendecassílabos ou datílicos (com acentos na 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas); Doze sílabas = **Alexandrinos** ou dodecassílabos (com acentos na 6ª e 12ª sílabas); Mais de doze = Bárbaros (LESSA, 2006). Conforme vemos esta contagem padroniza todos os versos de uma mesma parte a um número igual de sílabas.

a seguir o texto destinado à música, para que possamos visualizar as rimas existentes entre os versos e estrofes bem como a sua divisão métrica.

***Scena primeira***

*Vingança*

*CANTA.*

Sou como o raio  
Baixando á terra,  
Farpada Serra  
Faço estalar.

A mágoa extrêma,  
Que esta alma encerra,  
Exige guerra,  
Quer-se vingar. (*Vai-se.*)

***Scena II***

*America*

*CANTA.*

A negros desgostos,  
Pungentes fadigas,  
Proméssas amigas  
Vão hoje dar fim.

Renascem as d'oiro  
Idades antigas,  
Ó Príncipe abrigas  
Teus Fados assim. (*Vai-se.*)

***Scena V***

*Coro dentro.*

Ó Príncipe Regente;  
O Ceo moldou tua alma,  
Tu vens colher apalma,  
Que o Ceo te quiz guardar.

***Scena ultima***

*Coro dentro.*

Salve ditoso  
Príncipe amavel,  
Que em Throno estavel  
Vens repousar.

*Coro fora..*

Não mais te lembrem  
Raivosa guerra,  
Monstros da terra,  
Furias do mar.  
*Coro dentro.*  
Salve ditoso, &.  
*Coro fora..*  
Jucundo incenso,  
Que enlute os ares  
Nos teus altares  
Vimos queimar.  
*Coro dentro.*  
Salve ditoso, &.

Coincidentemente, a cada cena observamos que os versos se tornam maiores pelo acréscimo de uma sílaba, e que na cena última retornam ao verso de quatro sílabas (tetrassílabo). Identificamos ainda que as árias são compostas por duas estrofes de quatro versos, nas quais as rimas se compõem da seguinte forma: abbc / dbbc. Na última cena, esta mesma relação se mantém entre as estrofes de *Coro dentro* e *Coro fora*, cujo texto Nunes Garcia dedicou à linha solista acompanhada por coro.<sup>60</sup>

### 3.4.2 – Música

Diante dos aspectos de ornamentação presentes e de acordo com a descrição dos ornamentos realizada no tópico 3.3.2, analisamos, a seguir, a inserção destes elementos na construção da linha vocal correspondente à personagem *America*. Em sua melodia, observamos os padrões composicionais de escrita já vigentes nos períodos Clássico e Romântico, ou seja, a notação do compositor se apresenta mais literal e definitiva, com a indicação escrita da ornamentação a se realizar, o que aproxima a notação da *performance* final. Desta maneira, verificamos que esta produção está em consonância com o contexto existente a partir da segunda metade do século XVIII, em que os compositores apresentam uma preocupação maior no que se refere à ornamentação das peças, restringindo, assim, a

---

<sup>60</sup> Note-se que na partitura autógrafa as palavras com “s” são escritas no geral com “z”, como “ditozo” ou “repouzar”.

liberdade do intérprete, que, em período anterior, realizava a modificação e elaboração da melodia conforme seu próprio gosto e possibilidades técnicas (BROWN, 1999, p. 415).

De maneira análoga ao que sugere Hora, ao tratar da ornamentação do Adágio da Sonata “Sabará”, utilizaremos a técnica da aumentação, que se refere à “[...] transformação das figuras melódicas em valores maiores, caracterizando a simplicidade da harmonia” (HORA, [2002] 2004, p. 299). Esta técnica pode ser aplicada às composições baseadas na chamada *técnica da diminuição*, ou ainda, ornamentação *à italiana*, pertinente a um repertório que tem como base as composições de origem italianas e essencialmente napolitanas.

Assim, apresentamos a seguir a transcrição das linhas vocais para canto solo presentes em dois movimentos de *O Triunfo da America*, quais sejam, a *Aria da America* e o *Coro Final do Drama*. Junto à transcrição, incluímos a linha melódica transformada pela técnica da aumentação, a fim de possibilitar a identificação dos ornamentos. Estes, por sua vez, podem se dividir em três categorias:

- sugestão de inclusão de notas ornamentais, indicadas como notas pequenas acrescentadas à melodia;
- ornamentos escritos literalmente, como parte da melodia;
- ornamentos indicados por símbolos.

Conforme identificamos no libreto, nesta obra há referência a quatro trechos musicados: *Aria da Vingança (Scena I)*, *Aria da America (Scena II)*, *Coro dentro* com repetição ao final da cena (*Scena V*)<sup>61</sup> e um *Coro* ao final da última cena (cena VI). Entretanto, pelos manuscritos depositados em Vila Viçosa [G prática 15], notamos a falta da *Aria* para a personagem Vingança, a qual supomos que ou não tenha sido composta, ou em algum momento tenha se extraviado.<sup>62</sup> Ainda pelo libreto, verificamos que para o último trecho musical alterna-se a indicação de *Coro dentro* e *Coro fora*. Em confronto

---

<sup>61</sup> Na partitura autógrafa deste coro, José Maurício indica ao final: “Repete se este Coro 3 vezes”; no entanto, esta indicação não corresponde ao libreto, no qual verificamos somente duas menções a este coro.

<sup>62</sup> Dias ([2002] 2004, p. 120) considera a probabilidade de existir ainda uma sinfonia de abertura para o referido drama, “[...] pois é sabido que introduções instrumentais eram comuns nestes tipos de representação”.

com a partitura autógrafa de Nunes Garcia, observamos que os versos para o *coro fora* foram destinados à linha vocal solista, portanto, executados por Joaquina Lapinha.

### 3.4.2.1 - *Aria (America)*

Na tonalidade de Mib Maior, iniciando por *Andante sostenuto*, a *Aria* segue por 22 compassos em 4/4. Podemos identificar este primeiro trecho como Parte A, em que a partir do compasso 13, tem-se a dominante (Sib M) como centro harmônico. A sequência em *Allegretto gracioso* e compasso 2/4, que se inicia ao compasso 23 com anacruse, corresponde à parte B e retoma logo ao seu início a tonalidade de Mib Maior. A *coda* corresponde ao trecho que vai do compasso 73 ao compasso 85.

A instrumentação inclui violinos 1º e 2º, viola (*violeta*), flautas 1ª e 2ª, clarinetas 1ª e 2ª, duas trompas *em Elafa* (Mib),<sup>63</sup> dois clarins *em Elafa* (Mib) e *Bassos*.

#### Parte A (compassos 1-22)

c. 6: no qual se inicia a melodia, com anacruse do c. 5, as notas são todas pertencentes à tríade de Mib Maior (tônica).

**Andante Sostenuto**

The musical score shows three staves. The top two staves are for the vocal part 'America', with the first staff labeled '(por aumentação)'. The bottom staff is for the 'Bassos'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The tempo is 'Andante Sostenuto'. The lyrics 'A negros disgostos pun' are written under the vocal lines. The bass line includes dynamic markings: *f*, *p*, *sfz*, *p*, *f*, *p*.

**Fig. 51** Compassos 1 a 6. *Aria (O Triunfo da America)*.

<sup>63</sup> Nomenclatura utilizada na época para representar a afinação do instrumento, segundo os preceitos de solmização.

c. 7: na segunda metade do primeiro tempo e no segundo tempo, apresenta *apojaturas* longas escritas como notas da melodia, que valorizam o acorde de dominante (Sib M) sobre um baixo de tônica.

c. 8: no primeiro tempo há uma nota ornamental como bordadura e no terceiro tempo uma suspensão de 4<sup>a</sup> sobre acorde de dominante (Sib M), pode-se considerar como *apojatura* longa, que valoriza a sílaba tônica da palavra “disgostos”.

c. 9: o primeiro tempo corresponde a um *grupeto* tradicional que se inicia pela nota superior (Dó), porém escrito como notas da melodia, este ornamento pode ser reduzido à nota principal (Sib). Para o terceiro tempo há indicação de uma *apojatura* curta superior.

Fig. 52 Compassos 7 a 9. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 11: no terceiro tempo ocorre uma subdivisão arpejada de dominante com 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. Já no quarto tempo, identificamos na primeira metade uma *apojatura* indicada como curta e para a segunda metade do tempo uma *apojatura* escrita como nota da melodia, portanto longa. Destacamos que estas duas notações diferenciadas representam uma oportunidade de escolha da expressão adequada ao mesmo tempo em que condizem com o texto, pois a primeira ocorre na última sílaba da palavra “pungente”, enquanto a segunda valoriza a primeira sílaba da palavra “fadigas”.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Na edição da FUNARTE, há um erro com relação ao texto, no qual identificamos a repetição da palavra “fadigas” ao invés de “pungentes” conforme consta no manuscrito.



10

ne - gros dis-gos - tos pun-gen-tes pun gen - tes fa - di-gas

ne - gros dis-gos - tos pun-gen-tes pun gen - tes fa - di-gas

*sfz p sfz p sfz p f*

Fig. 53 Compassos 10 a 12. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 14: nos três primeiros tempos, encontramos um ornamento que se assemelha a um *grupeto*, começando entretanto pela nota real e não pela auxiliar superior. Esta ornamentação resulta em tempos fortes sem apoio, uma vez que Nunes Garcia parece transcrever literalmente as notas internas à melodia. Em seu *Método* de 1821, Pe. José Maurício denomina este ornamento como *portamento*, esta seria uma forma de diferenciá-lo do *grupeto* tradicional, mesmo que esta não fosse a intenção do compositor.

c. 15: este compasso nos chamou a atenção, pois ocorre uma dissonância entre a linha melódica do solo (Si natural) e um baixo que sustenta a dominante (Si bemol). Analisando somente o baixo e o solo, poderíamos considerar o movimento melódico como uma dissonância intencional; entretanto, considerando a harmonia junto aos outros instrumentos, verificamos tratar-se de um possível equívoco de escrita do compositor. Uma vez que o primeiro tempo do compasso corresponde a um acorde de Fá maior com 7ª sobre um baixo de Sib e no terceiro tempo o acorde é de Sib Maior, vemos que o Fá M apresenta a função de dominante da dominante sobre o pedal de dominante, o que justificaria a escrita do solo uma 2ª abaixo, iniciando-se pela nota Lá. Desta maneira, teríamos um *grupeto* invertido sobre a nota Si bemol transcrito literalmente. Ainda no mesmo compasso, no segundo tempo, ocorre uma *apojatura* curta sobre a última sílaba de “hoje” e outra *apojatura* escrita como nota da melodia para a palavra “dar”.

13

pro - me - ssas a mi - gas vão ho - je dar fim pro

pro - me - ssas a mi - gas vão ho - je dar fim pro

*p* *sfz* *p*

Fig. 54 Compassos 13 a 15. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 16: neste compasso amplia-se a ornamentação existente no c. 14; no entanto, observamos que por exigência do texto, a acentuação rítmica fica mais regular, o que é acentuado pelo movimento melódico com salto de 3ª e bordadura na segunda metade de cada tempo. No último tempo do compasso, em acordo com o movimento harmônico (Mib M para Sib M), a nota Dó deve ser natural. Por um provável descuido de Nunes Garcia esta indicação não consta no manuscrito, porém na edição da Funarte encontramos esta correção.

c. 17: no primeiro tempo apresenta uma subdivisão arpejada semelhante ao movimento melódico que identificamos no terceiro tempo do c. 11. No segundo tempo ocorre um cromatismo descendente que antecede o *trilo* sobre a nota Dó, preparando assim a resolução em Sib.

c. 18: no segundo e no quarto tempo, novamente identificamos a figura nomeada como *portamento*. Corresponde às figuras dos compassos 14 e 16 e, como já afirmamos no tópico 3.3.2.2, esta proposta de realização do *grupeto* está associada às realizações ornamentais da prática musical brasileira.

16

me - ssas a - mi - gas vão ho - je dar fim pro - me ssas a -

me - ssas a - mi - gas vão ho - je dar fim pro - me ssas a -

*f* *p*

**Fig. 55** Compassos 16 a 18. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 19: na metade do segundo tempo, há um *grupeto* invertido, que se inicia pela nota inferior, preparando o movimento melódico ascendente que introduz a seção cadencial a partir do compasso seguinte.

c. 20: corresponde a uma cadência escrita sobre o acorde de Fá Maior com 4ª e 6ª (dominante de Sib M). Nos dois primeiros tempos, o movimento melódico ocorre por saltos entre notas do acorde e bordaduras, já no terceiro e no quarto tempo o movimento ocorre por graus conjuntos, essencialmente em movimento descendente.

c. 21: *trilo* sobre o primeiro tempo, valorizando a cadência dominante-tônica (Fá M com 7ª para Sib M). O compasso seguinte reforça o acorde de Sib M encerrando a seção que apresentava a dominante como centro tonal.

19

mi-gas vão ho - je dar fim

mi-gas vão ho - je dar fim

*sfz* *p* *f*

**Fig. 56** Compassos 19 a 21. *Aria (O Triunfo da America)*.

## Parte B (compassos 23-73)

c. 23: a melodia apresenta somente notas do acorde de Mib M, confirmando assim o retorno à tonalidade inicial, a fim de valorizar o texto (“Renascem”), ao invés de seguir no tom da dominante.

c. 24: apresenta *grupeto* indicado por notas pequenas entre as duas notas que compõem o primeiro tempo. Nesta peça, é a primeira vez que identificamos o *grupeto* em sua notação tradicional, ou seja, como um ornamento cuja inclusão é sugerida à melodia.

c. 25: dois *grupetos* aos moldes do compasso anterior.

c. 26: notas escapadas acrescentadas às notas principais de maior valor.<sup>65</sup>

22 **Allegretto gracioso**



Re - nas - cem no d'oi - ro i - da - des an - ti - gas

Re - nas - cem no d'oi - ro i - da - des an - ti - gas

*p* Allegretto gracioso

**Fig. 57** Compassos 22 a 26. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 29-30: repete a melodia dos c. 25 e 26, com a mesma ornamentação.

27



i - da - des an - ti - gas

i - da - des an - ti - gas

**Fig. 58** Compassos 27 a 34. *Aria (O Triunfo da America)*.

<sup>65</sup> Mais uma vez, identificamos um erro no que se refere ao texto da edição FUNARTE, que apresenta a palavra “amigas” em lugar de “antigas”.

c. 36-42: todo o movimento melódico baseia-se nas notas da harmonia, ou seja, no acorde de tônica (Mib M) e no acorde de dominante (Sib M).

35

Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos Fa dos - as - sim

Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos Fa dos - as - sim

*sfz p sfz sfz*

Fig. 59 Compassos 35 a 42. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 44: sobre a harmonia de Mib M com a 3ª no baixo, no primeiro tempo, desenvolve-se uma figuração melódica por salto de 3ª e graus conjuntos descendentes. No segundo tempo, estão presentes *apojaturas* inferiores escritas como notas da melodia.

c. 45: repete o movimento melódico do compasso anterior sobre a harmonia de Fá menor (subdominante relativa).

c. 46: *grupeto* que antecede as duas semicolcheias finais, sendo que a primeira delas corresponde a uma *apojatura* inferior literalmente escrita.

c. 48-49: repete-se o movimento melódico dos compassos 44 e 45.

43

Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos Fa - dos a - ssim Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos

Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos Fa - dos a - ssim Oh Prin - ci - pe a - bri - gas teos

*f p f p*

Fig. 60 Compassos 43 a 49. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 50-54: a figuração melódica se desenvolve sobre a primeira sílaba da palavra “fados”, tendo por base harmônica a tônica (Mib M). Os grupos de quatro semicólicas são formados por intervalos de terças e graus conjuntos tanto em movimento ascendente quanto descendente. No compasso 52, o movimento ocorre por graus conjuntos.

**Fig. 61** Compassos 50 a 57. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 60-61: as notas não pertencentes à harmonia (segunda metade de primeiro e segundo tempos) correspondem a notas de passagem.

c. 62-63: repete as notas do c. 53 e do c. 54.

**Fig. 62** Compassos 58 a 65. *Aria (O Triunfo da America)*.

c. 68 e 70: figuração melódica que prolonga a resolução harmônica. No primeiro tempo, as notas principais são introduzidas por *apojaturas* superiores literais e o segundo tempo corresponde a um *grupeto* invertido, ou seja, que se inicia pela nota auxiliar inferior.

c. 71-73: resolução da linha do solo acompanhando o movimento harmônico cadencial: subdominante relativa (Fá menor)-dominante (Sib Maior)-tônica (Mib M).

66

Fa - dos teos Fa - dos a - ssim teos Fa - dos a - ssim teos Fa - dos a - ssim

Fa - dos teos Fa - dos a - ssim teos Fa - dos a - ssim teos Fa - dos a - ssim

*p* *f* *ff*

Fig. 63 Compassos 66 a 73. *Aria (O Triunfo da America)*.

A *coda* (c. 73-85) confirma a tônica pelo mesmo movimento harmônico dos compassos 71 a 73, ou somente pela cadência dominante-tônica.

#### 3.4.1.2 - *Coro final do Drama*

Este *Coro concertado* apresenta a mesma instrumentação<sup>66</sup> da *Aria*, acrescida da participação do coro a quatro vozes. Na tonalidade de Dó Maior, em andamento *Allegro non molto*, e compasso binário simples (2/4), identificamos três seções: do compasso 1 ao 22, a melodia é introduzida pelo coro; entre os compassos 23 e 64, a melodia é apresentada, ornamentada e desenvolvida, pela voz solista (*America*); do compasso 64 ao compasso 85, desenvolve-se a seção final, que retoma a primeira seção;<sup>67</sup> e entre os compassos 86 e 92, identificamos a *coda*.

Na seção intermediária, correspondente ao solo vocal, observamos que a partir do c. 33, a harmonia se desenvolve tendo por base a dominante (Sol M).

<sup>66</sup> Note-se que trompas e clarins apresentam a seguinte indicação: *em Csolut* (Dó). Esta é uma referência à afinação destes instrumentos que à época ainda não apresentavam o recurso das válvulas, ou mesmo, chaves.

<sup>67</sup> Do c. 66 ao c. 85 temos uma repetição literal do coro da primeira seção entre os c. 3 e 22. No manuscrito autógrafo, Pe. José Maurício somente indica essa repetição e solicita ao copista que a transcreva literalmente a fim de evitar confusões: “O S.<sup>o</sup> Copista que copie por extenso e seguidamente esta repetição do Coro (pois he m.<sup>to</sup> pequena) p.<sup>a</sup> se evitar qualquer confusão que possa haver” [PDVV/G prática 15].

c. 23: sobre um baixo de tônica (Dó), desenvolve-se figuração melódica baseada em conjuntos de quatro semicolcheias com graus conjuntos ascendentes e salto de 3ª descendente, em acordo com a harmonia, respectivamente, Dó Maior e ré menor.

c. 24: *apojatura* curta que antecede figuração melódica por bordadura e salto de 3ª.

c. 25: como o compasso 23, com alterações no segundo tempo devido à harmonia (Sol Maior com 7ª).<sup>68</sup>

c. 26: como o c. 24, porém sem a *apojatura*.

**All.º non molto**

America  
(por aumentação)

America

Bassos geraes

**All.º non molto**

*f*

9

19

Sal - ve di - to - zo Prin - ci pe a - ma - vel q. em tro-noes

Sal - ve di - to - zo Prin - ci pe a - ma - vel q. em tro-noes

*pp*

**Fig. 64** Compassos 1 a 27. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

<sup>68</sup> Note-se que na edição FUNARTE, as notas não correspondem à harmonia, uma vez que se mantém como no c. 23.



c. 28: *apojatura* longa escrita, note-se que o valor da mesma excede o da nota real.

c. 29: figuração melódica composta por notas de passagem no primeiro tempo

c. 30: nota de passagem cromática em movimento para o próximo compasso.

c. 31: a princípio, poderíamos considerar a ornamentação existente da mesma maneira que no compasso 11 da *Aria*; no entanto, consideramos que o texto altera a função do ornamento, uma vez que, por se tratar de uma única sílaba para o primeiro tempo o movimento das semicolcheias perde o apoio na suspensão, sendo assim soa como uma *escorregadela* em movimento descendente. A primeira nota do compasso é ainda precedida por uma *apojatura* curta, que, por escolha do intérprete, pode ser executada como longa, resultando sonoramente em uma sequência de quatro semicolcheias.

c. 32: para reforçar o movimento harmônico para a dominante (Sol M), que na sequência passa a ser o centro harmônico, há uma *apojatura* curta.

c. 34: a nota ré é valorizada por bordadura e salto descendente de 3ª.

c. 36: a nota ré é valorizada de maneira idêntica ao c. 34.

28

ta - vel vens re pou - zar vens re pou - zar não mais te lem - bram rai-vo-za gue - rra

ta - vel vens re pou - zar vens re pou - zar não mais te lem - bram rai-vo-za gue - rra

cresc. p

Fig. 65 Compassos 28 a 36. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

c. 38: *apojatura* longa literal cujo valor é maior do que o da nota real. Podemos considerar a sua função de destacar o texto “raivoza guerra” em contraste ao coro que canta “q.em trono estável”.

c. 40: *apojatura* longa com o mesmo valor da nota real, o que corresponde a uma suspensão mais leve do que a *apojatura* do c. 38.

c. 41: a primeira sílaba da palavra “furias” é destacada por uma subdivisão ornamental que se inicia pela oitava inferior.

c. 42: *apojatura* curta inferior, que observamos ser pouco comum no repertório estudado, tanto mais se compararmos à incidência das *apojaturas* curtas e longas superiores.

c. 43: no primeiro e no segundo tempo, observamos uma subdivisão ornamental por bordadura e salto descendente de 3ª. O segundo tempo é precedido de uma *apojatura* curta superior.

c. 44: no primeiro tempo, mais uma vez distinguimos o tipo específico de *grupeto*, para o qual adotamos a denominação *portamento*. Este ornamento se apresenta em figuração invertida.

c. 45: repetição do melodia do c. 43.

37

rai - vo - za gue - rra monstros da te - rra fu - rias do mar ju - cundoin cen - so q.en - grossaos

rai - vo - za gue - rra monstros da te - rra fu - rias do mar ju - cundoin cen - so q.en - grossaos

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

Fig. 66 Compassos 37 a 45. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

c. 46-50: ocorre a construção de um movimento cadencial tônica-dominante-tônica para Sol Maior, que é originalmente a dominante da tonalidade principal. O c. 46 se inicia como o c. 44, no entanto, a resolução é prolongada por uma subdivisão ornamental no segundo tempo. As mesmas notas se repetem no c. 47. Nos compassos 48<sup>69</sup> e 49, o acorde de Ré M (dominante de Sol) é prolongado por figuração melódica que corresponde a grupos de saltos de 3ª e grau conjunto e um movimento final por graus conjuntos

<sup>69</sup> Note-se que na edição FUNARTE as notas do solo neste compasso não são corretas.

descendentes. No c. 50, temos a resolução em Sol M prolongado pelo *portamento* invertido do primeiro tempo.



**Fig. 67** Compassos 46 a 50. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

c. 51-54: mesmo processo composicional utilizado entre os c. 47-50. O acorde de Ré M com função de dominante prolonga-se por figurações melódicas ornamentais que tem a resolução no c. 54 da mesma forma como no c. 50.



**Fig. 68** Compassos 51 a 54. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

c. 55: no segundo tempo do compasso, as palavras são valorizadas por *apojaturas* superiores escritas como notas da melodia, com o mesmo valor da nota principal.

c. 57: figuração melódica por nota auxiliar inferior e superior no segundo tempo.

c. 59: repetição do c. 55.

55

nos teos al - ta - res vi - mos quei - mar nos teos al -

nos teos al - ta - res vi - mos quei - mar nos teos al -

*f* *p* *f* *p*

**Fig. 69** Compassos 55 a 59. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

c. 60-61: prolongamento do c. 56, destacamos a ambigüidade existente entre a linha vocal, que se desenvolve sobre o acorde Lá menor (subdominante relativa de Sol M) enquanto a orquestra sustenta o acorde de Dó M (subdominante de Sol M), já no c. 61, a linha vocal reforça Dó M. A ornamentação ocorre por *portamentos* invertidos; a última nota do compasso funciona como sensível para o compasso seguinte.<sup>70</sup>

c. 62: como o c. 55, valorizado por salto de 4ª ao início.

c. 63: valorização da dominante de Sol M (Ré M) por *trilo*.

c. 64: resolução da linha vocal solo em Sol M. Nos c. 64 e 65, prolonga-se o acorde de Sol M, para então retomar a tonalidade principal, Dó M (c. 66).

60

-ta - - - res vi - mos quei - mar

-ta - - - res vi - mos quei - mar

*f*

**Fig. 70** Compassos 60 a 66. *Coro Final (O Triunfo da America)*.

<sup>70</sup> Na edição FUNARTE, falta o sustenido à nota Dó tanto na linha vocal quanto para o 2º violino.

### 3.5 – *Ullissea*

#### 3.5.1 – Texto

De acordo com o que já mencionamos no tópico 2.3, pelos libretos relacionados a essa obra – ou seja, o libreto da representação portuguesa de 1808 [BA/154-IV-5, nº 14], e o de 1809, correspondente à representação em terras brasileiras [BA/*P-La* 154-IV-4, nº 18] –, foi possível identificar os intérpretes atuantes em ambas as ocasiões. Assim como ocorre em *O Triunfo da America*, o drama transcorre em único ato que se divide em diferentes cenas. Da mesma forma, os personagens são alegóricos e representam uma forma de exaltar a figura de D. João VI, ou mesmo de todo o povo português. Segundo Kühl (2002, p. 49), os textos desse período têm como objetivo “[...] dar um sentido preciso e positivo à transferência da corte”.

Conforme o que identificamos no tópico 2.3, dentro do contexto descrito, a personagem *Ullissea* corresponde a uma representação simbólica da nação lusitana: antes cativa e, após a vinda para as terras da colônia, libertada. Interpretado por Joaquina Lapinha, este é um papel de destaque, com cenas de forte carga dramática, como o monólogo da *Scena II*, na qual *Ullissea* lamenta o seu cativoiro. Não podemos deixar de mencionar que Lapinha foi também responsável pelo papel cantado do *Genio de Portugal*, igualmente uma representação do espírito da nação portuguesa.

No que se refere à divisão das estrofes e metrificação dos versos, verificamos uma construção muito semelhante à do *Triunfo*. Desta maneira, nos textos declamados predominam os versos decassílabos, enquanto observamos no primeiro coro, versos tetrassílabos, no segundo, pentassílabos e na ária, hexassílabos. No *recitado*, conforme o texto a seguir, encontramos a alternância de versos decassílabos e hexassílabos, representando uma prosa que, aos poucos, introduz o ritmo métrico presente na *Aria*.

***Scena I***  
***Coro das Furias***  
Irmans terríveis,

Porção Lethal,  
Braveje a Guerra  
Em Portugal.

A molle Paz  
De nada val,  
As Furias prezão.  
Guerra Fatal.

***Scena III***

*Coro de Ninfas*

Exulta Ulissea,  
Que o mandão teos fados;  
Teus ferros pezados  
Se vão desligar.

De vil captiveiro  
Teus filhos amados,  
E os teus aliados  
Te vão resgatar.

***Scena ultima*** (Cena 6ª)

*Genio de Portugal*

*Recitado*

Os dias, que de horror tornava a guerra,  
Já Lizia não affeição,  
Do antigo Portugal o Ceo desterra,  
Teimoza fraude impia,  
E o barbaro poder da tirannia.  
Podem ricos baixeis entrar no Tejo,  
E os Lusos Lavradores  
Os campos cultivar a seu dezejo,  
Que da Discordia o monstro furibundo  
Já respeita o Senhor do Novo Mundo.

*Aria*

Ninfas do Tejo ameno,  
Do Mondego, e do Doiro,  
Soltai as tranças de oiro  
Fóra do vítreo Lar.

E vós, Napéas bellas,  
Que inda tremer contemplo,  
Correi da gloria ao templo,  
Vinde sacrificar.

Trazes<sup>71</sup> lindas capellas  
De mil cheirosas flores,  
E vinde os vencedores  
Com ellas coroar.

Também semelhante ao que ocorre no *Triunfo*, com exceção do *Coro das Fúrias* e do *Recitado*, a construção das rimas ocorre da seguinte forma: em estrofes de quatro versos, o segundo e o terceiro apresentam a mesma terminação, enquanto os últimos versos de cada estrofe rimam entre si. As rimas de segundo e terceiro versos podem corresponder à mesma terminação dos mesmos na estrofe seguinte, como no *Coro das Ninfas*.

### 3.5.2 – Música

Para a análise dos procedimentos composicionais adotados na construção da linha melódica executada pela cantora Lapinha – no caso, os solos do *Genio de Portugal* –, adotamos a mesma metodologia utilizada para o estudo da obra anterior. Assim, reduzimos a linha melódica às suas notas principais a fim de destacar a ornamentação existente. Apresentamos ainda a descrição detalhada dos procedimentos identificados.

De acordo com o libreto, confirmamos a referência a quatro momentos em que haveria presença da música, quais sejam: *Coro das Fúrias (Scena I)*; *Coro de Ninfas (Scena III)*; repetição do *Coro de Ninfas (Scena IV)*; e *Recitado e Aria (Scena Ultima)*, correspondente à cena 6ª. A música de José Maurício corresponde exatamente a estas cenas, e apresenta ainda um *Finale* (com coro acompanhando a voz), que, na verdade, identificamos como os últimos versos do libreto, indicados ainda como parte da *Aria*.

#### 3.5.2.1 – *Recitado (Genio de Portugal)*

---

<sup>71</sup> No libreto de 1808, esta palavra é transcrita como “Trazei” da mesma forma que na partitura autógrafo.

A denominação *Recitado* corresponde a um recitativo *accompagnato*, ou seja, recitativo com acompanhamento instrumental. Em Mib Maior, este *Larghetto* em 4/4 apresenta 21 compassos. A extensão total nos mostra a utilização de uma oitava (Fá3 a Fá4);<sup>72</sup> no entanto, a tessitura corresponde somente a uma sexta (Fá3 a Ré4), assim, notamos que não ocorrem grandes ápices e que a música se adapta tão somente à apresentação do texto, como em uma narração. A instrumentação original apresenta cordas completas, par de flautas, par de clarinetas e par de trompas *em Elafa* (Mib).

São dignas de nota as intervenções solísticas da 1ª clarineta, que apresenta uma linha ornamentada, com a presença de um *grupeto* sugerido (em notas pequenas) entre os compassos 2 e 3, e que se desenvolve nos compassos 16 e 17 por subdivisões em sesquiálteras (*sextinas*). Quanto à harmonia, observamos que a partir do c. 10, com a alteração de Mi bemol para Mi natural e com a presença da nota Ré bemol, direciona-se para Fá Maior por meio de sua dominante sem fundamental. Entre os compassos 13 e 15, confirma-se o acorde de Fá M com resolução em Sib Maior no c. 16. A partir deste até o compasso final, alternam-se, essencialmente, os acordes de dominante da dominante (Fá M com 7ª) e dominante da tonalidade inicial (Sib Maior), confirmando assim a tonalidade principal da ária que se segue.

A ornamentação, por sua vez, apresenta somente a sugestão de realização de algumas *apojaturas* aos finais de frases ou semifrases. Diante da escassa ornamentação indicada e pelo próprio caráter simplificado deste trecho, em nosso estudo, sugerimos alguns momentos em que se pode alterar a nota escrita para que soe como uma *apojatura*, prática comum ao repertório.

c. 9: a primeira colcheia pode ser realizada 2ª menor acima, soando assim como *apojatura* longa que destaca a terminação.

c. 10: indicação de *apojatura* curta por salto.

---

<sup>72</sup> Considere-se que o Dó central (1ª linha suplementar inferior da clave de sol) é identificado por Dó3.



**Larghetto**

Genio de Portugal  
(por aumentação)

Genio de Portugal  
a Sr.<sup>a</sup> Lapinha

**Larghetto**

Bassos  
e Violoncellos

5

Os di - as que deho rror tor - na - vaa

Os di - as que deho rror tor - na - vaa

8

gue-rra ja Li-zia não a - fe-ião doan-ti-go Por-tu - gal o Ceo des-te-rra tei-

gue-rra ja Li-zia não a - fe-ião doan-ti-go Por-tu - gal o Ceo des-te-rra tei-

***sf p***

**Fig. 71** Compassos 1 a 10. *Recitado do Genio (Ulissea)*.

c. 13: *apojatura* curta por salto, como no c. 10.

c. 14: assim como indicamos no c. 9, pode-se realizar a terminação da frase ao início do compasso por *apojatura* longa.

13

po-dem ri-cos bai-xeis en-trar no Te-jo eos Lu-zos la-vra-do-res os cam-pos cul-ti - var a seo de-

po-dem ri-cos bai-xeis en-trar no Te-jo eos Lu-zos la-vra-do-res os cam-pos cul-ti - var a seo de-

**Fig. 72** Compassos 13 a 15. *Recitado do Genio (Ulissea)*.

c. 16: a fim de valorizar a palavra “dezejo”, pode-se substituir a primeira colcheia por *apojatura* longa superior.

Fig. 73 Compassos 16 a 18. *Recitado do Genio (Ulissea)*.

c. 19: *apojatura* curta superior.

Fig. 74 Compassos 19 a 21. *Recitado do Genio (Ulissea)*.

### 3.5.2.2 – *Aria (Genio de Portugal)*

De acordo com o que identificamos anteriormente, a tonalidade da *Aria* é introduzida ao final do *Recitado*. Desta maneira, segue o *Maestozo* em Sib Maior e compasso quaternário simples (4/4). A instrumentação se mantém igual a do recitativo.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Neste trecho, conforme a tonalidade principal, as trompas são *em Bfa* (Sib).

Dentre todos os movimentos estudados, este é o de construção mais complexa, no qual identificamos diferentes trechos com significativas modulações. Nos primeiros 23 compassos, desenvolve-se a introdução instrumental, na qual sobressai o solo da 1ª clarineta que, por sua vez, introduz o uso de ornamentos como *apojatura* curta superior e *escorregadela* (c. 9).

Podemos denominar como parte A o trecho em que se inicia a linha vocal do solo de soprano (c. 24) até o c. 50. Segundo a análise do libreto, esta parte corresponde à primeira estrofe da ária, ou seja, aos primeiros quatro versos. O centro tonal é de Sib Maior e os acordes predominantes são tônica (Sib M), dominante (Fá M) e subdominante (Mib M).

A parte B, correspondente à segunda estrofe do texto, desenvolve-se entre os compassos 51 e 92, tendo como tonalidade principal Fá Maior. A resolução ocorre no c. 82; entretanto, a melodia confirma esta resolução estendendo-se por mais cinco compassos. Na seqüência, outros cinco compassos realizados pela orquestra preparam a modulação para a tonalidade homônima da tonalidade inicial, ou seja, a partir do c. 93, o centro tonal passa a ser Sib menor.

Identificamos ainda um trecho de ligação (compassos 93 a 105) que, como dissemos, inicia-se na tonalidade da homônima menor (Sib menor). Neste trecho, encontramos os acordes mais distantes em relação à tonalidade inicial, como por exemplo, as sextas germânicas dos compassos 101 e 103. Quanto ao texto, retoma a primeira estrofe que, no entanto, adquire outro colorido pelas alterações na harmonia.

A partir do c. 106, repete-se literalmente a parte A.<sup>74</sup> Já a reapresentação da parte B desde o c. 133, apresenta significativas alterações harmônicas, como identificamos logo ao início, que tem como centro a tonalidade de Mib M, porém assim como em sua primeira apresentação a seção conclui em Fá Maior, um acorde de dominante que prepara o *Finale*.

### **Parte A (compassos 24-50)**

c. 24: introduz a melodia por notas pertencentes à harmonia, Sib Maior.

---

<sup>74</sup> Identificamos somente pequenas alterações na linha das trompas ao final da seção (compassos 131 e 132).

c. 25: anterior ao quarto tempo há a indicação de um *grupeto* com função conectiva, seguido por uma *apojatura* longa inferior no mesmo valor da nota principal.

c. 26: *apojatura* curta superior ao primeiro tempo. Essa mesma figura é acrescentada também aos compassos 28 e 30.

**Maestozo**

Genio de Portugal  
(por aumentação)

Genio de Portugal

Violoncellos e Bassos

Violoncelli

*sfz p sfz p f p*

6

Bassi tutti

*sfz p*

13

*sfz p sfz p*

20

Nin - fas do

Nin - fas do

*f*

25

Te - - joa - me-no Nin-fas do Te-jo do Te - joa - me-no

Te - - joa - me-no Nin-fas do Te-jo do Te - joa - me-no

*p*

**Fig. 75** Compassos 1 a 30. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 31: ao final do terceiro tempo, identificamos a figura *escorregadela*, que se conecta à *apojatura* longa escrita como nota da melodia.

c. 32: indicação de *apojatura* curta superior no primeiro tempo; no terceiro tempo, segue figuração melódica.

c. 33: *grupeto* iniciando pela nota superior, antecede o quarto tempo.

31

do Mon- de - - - goe do Doi-ro Sol

do Mon- de - - - goe do Doi-ro Sol

*f*

**Fig. 76** Compassos 31 a 35. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 36: com harmonia de Sib Maior, todos os tempos são introduzidos por *apojaturas* longas escritas no mesmo valor da nota real, ou seja, cada tempo corresponde a duas colcheias.

c. 37: a finalização da frase introduzida no compasso anterior se dá por *apojatura* longa inferior, de valor maior que a nota real, o que valoriza a terminação. A harmonia corresponde à dominante de Sib Maior (Fá Maior com 7ª).

c. 38 e 39: repete-se a construção melódica dos dois compassos anteriores, em acordo com a harmonia, que, por sua vez, é o inverso daquela identificada nos compassos 36 e 37, ou seja, corresponde a Fá Maior (c. 38) e Sib Maior (c. 39).

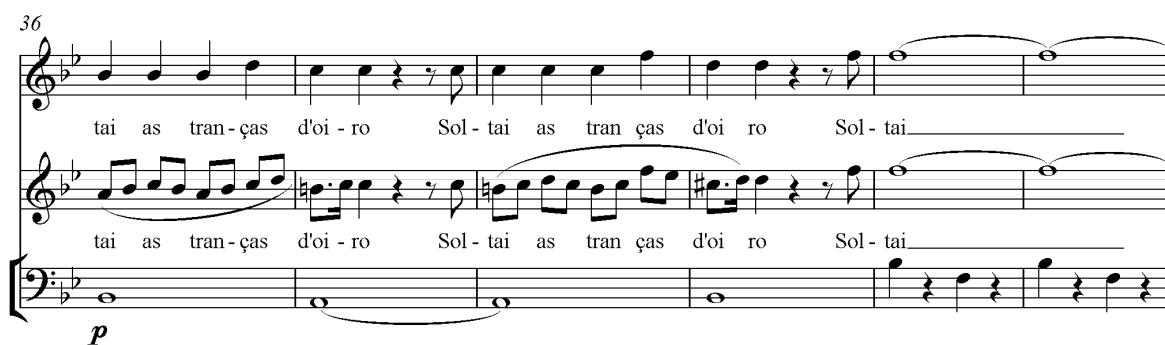


Fig. 77 Compassos 36 a 41. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 42-43: desenvolve-se figuração melódica por semicolcheias, que se podem reduzir a somente uma nota (Fá). No c. 42, a harmonia é de Sib M e a melodia se desenvolve por graus conjuntos e saltos de 3<sup>a</sup>. No c. 43, sobre harmonia de Fá M (em 2<sup>a</sup> inversão no primeiro tempo), a partir da 2<sup>a</sup> metade do primeiro tempo bem como da 2<sup>a</sup> metade do terceiro tempo, observamos que a melodia apresenta *tiratas* descendentes.

c. 44: a melodia corresponde ao *arpejo* de Sib Maior, que se inicia pela 3<sup>a</sup> do acorde.

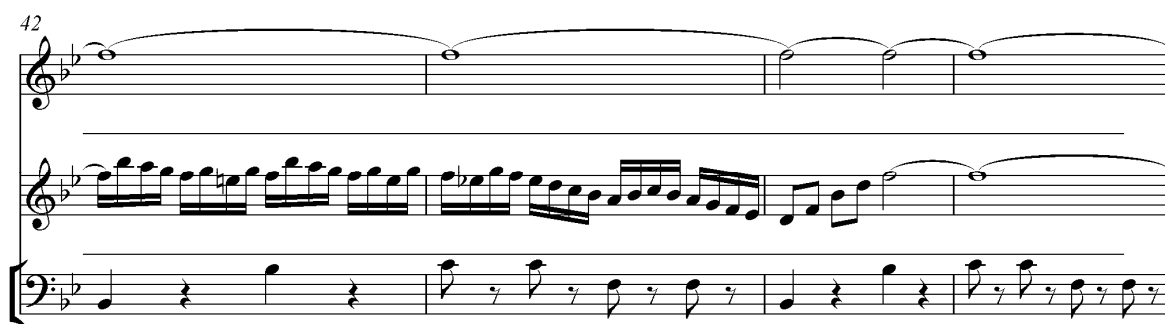


Fig. 78 Compassos 42 a 45. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 46: neste compasso, a figuração melódica ocorre pelo movimento arpejado do acorde de Sib M, que pelo acréscimo da 7<sup>a</sup> (Láb) no terceiro tempo, passa de tônica a dominante com 7<sup>a</sup> do acorde que se segue (Mib M). Esta alteração funcional reforça o movimento harmônico em direção a uma resolução.

c. 47: o movimento cromático sobre acorde de Mib M prepara a cadência ii-V-I.

c. 48: a dominante é reforçada pelo *grupeto* anterior ao quarto tempo. A resolução em Sib M ocorre no compasso seguinte e é confirmada pela orquestra que se estende por mais um compasso (c. 50).

46

— as tran-ças d'oi-ro fo-ra do vi-treo lar

— as tran-ças d'oi-ro fo-ra do vi-treo lar

*sfz p* *f*

Fig. 79 Compassos 46 a 50. *Aria do Genio (Ulissea)*.

### Parte B (compassos 51-92)

c. 53: o início da melodia confirma a tonalidade de Fá M (dominante de Sib M) como tônica.

c. 56: a *apojatura* curta sobre o primeiro tempo valoriza a terminação da palavra “tremer”. Ainda neste compasso, a mesma palavra tem seu significado reforçado pela figuração melódica em semicolcheias, que ornamenta a primeira sílaba.

51

E vos Na-pe-as be-las quea-in-da tre-mer tre-

E vos Na-pe-as be-las quea-in-da tre-mer tre-

*p* *sfz p*

Fig. 80 Compassos 51 a 56. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 57: a terminação da palavra “tremer” ainda é valorizada por uma suspensão (6ª) no primeiro tempo preparando o acorde de Dó M (dominante de Fá M). Identificamos esta suspensão como uma *apojatura* longa superior escrita como nota da melodia.

c. 58: *apojatura* longa superior, que representa suspensão de 4ª para a resolução da frase em Fá M.

c. 61: *apojatura* curta superior indicada para o terceiro tempo.

57

mer con - tem - plo Co - rrei da Glo - riaao Tem - plo vin - de sa - cri - fi -

*f* *p*

**Fig. 81** Compassos 57 a 61. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 62-68: inicia-se figuração ornamental sobre a última sílaba da palavra “sacrificar”. Entre os compassos 62 e 64, as notas podem ser reduzidas à nota Mi natural, ou seja, um prolongamento da sensível de Fá (resolução no c. 65). Já os quatro próximos compassos (65-68) são um prolongamento da nota Fá, em acordo com a harmonia que se alterna entre Fá M e sua subdominante, Sib M. Dentre a figuração por saltos de 3ª e graus conjuntos, destacamos os movimentos que se desenvolvem por graus conjuntos descendentes ou ascendentes (c. 62, c. 64, c. 67 e c. 68), os quais podemos relacionar ao ornamento denominado *tirata*.





Fig. 82 Compassos 62 a 68. *Aria do Genio (Ulissea)*.

Com o propósito de destacar a construção ornamental do trecho, sugerimos a interpretação segundo a seguinte articulação:



Fig. 83 Sugestão de articulação (c. 62-68). *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 69: confirma a tonalidade de Fá M pela sua dominante (Dó M), reforçando a cadência V-I. Entre as duas sílabas da palavra “sacrificar”, que são valorizadas por saltos de 3ª e bordadura, identificamos a inserção de uma *apojatura* curta superior.

c. 72: no primeiro tempo, há a indicação de uma *apojatura* curta superior, que se difere da *apojatura* longa do segundo tempo escrita como nota da melodia, a qual destaca a palavra “Napeas”. Ainda neste compasso, identificamos no quarto tempo um tipo

de *apojatura* ascendente, que corresponde à figura denominada *port de voix*, conforme sua concepção nos tratados franceses do século XVII.<sup>75</sup>

69

vin - de sa-cri - fi - car e vos Na - pe - as be - llas

vin - de sa-cri - fi - car e vos Na - pe - as be - llas

*p sfz p*

Fig. 84 Compassos 69 a 73. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 75: repetem-se as mesmas figuras do c. 72, acrescidas de um *grupeto* anterior ao quarto tempo do compasso. Destacamos que, no manuscrito, a *apojatura* curta do primeiro tempo não apresenta o corte; entretanto, consideramos que se trata de uma pequena falha de notação, uma vez que tanto no c. 72, que introduz esta figura, quanto no c. 138, no qual se repete a mesma melodia, a *apojatura* é escrita como uma colcheia pequena com corte.

c. 77: a melodia é construída por figuração melódica ascendente em tercinas com bordadura, típica do Classicismo. No entanto, individualmente, consideramos que o grupo de tercinas representa um *mordente*, assim, o ornamento se insinua pelo movimento melódico.

<sup>75</sup> Para maiores informações, consultar o verbete do *Dicionário Grove*. Segundo esta fonte, Marin Mersenne (1588-1648), no tratado *L'harmonie universelle* (1636-7), refere-se ao ornamento da seguinte forma: ‘a voz passa fluando de Ré a Mi como se arrastasse o Ré a fim de continuar a preencher o espaço do intervalo todo’. Em Vieira (1899, p. 423), no verbete *portamento*, encontramos uma descrição que muito se assemelha ao conceito transcrito por Mersenne, no entanto, referente a um ornamento que possivelmente apresente um número maior de notas. Desta maneira, Vieira indica: “**Portamento**, s. m. **Port de voix**, fr. Maneira de ligar os sons, arrastando-os quasi, fazendo sentir, ao passar de uns para outros, uma infinidade inapreciavel de outros sons intermediarios.”

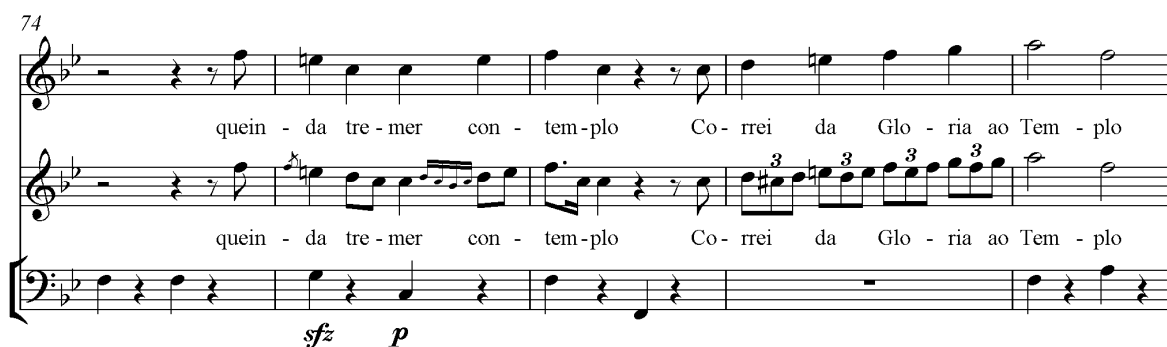


Fig. 85 Compassos 74 a 78. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 79: identificamos a grafia, para o segundo e o quarto tempo, de uma *apojatura* curta; entretanto, de acordo com a seqüência de notas, podemos assumir que se trata de um *grupeto*. Desta maneira, uma possível interpretação seria executar esta seqüência como um grupo de quatro semicolcheias, acentuando-se a primeira.

c. 80: para os dois últimos tempos, são indicadas *apojaturas* curtas superiores, no entanto, como ocorre no compasso anterior, esta notação permite a interpretação ao gosto do intérprete, pois uma possibilidade seria a execução de cada tempo como uma seqüência de quatro semicolcheias.

c. 81: sobre o segundo tempo, há o símbolo que representa o *trilo*. Esta figura valoriza a dominante (Dó M) para sua resolução em Fá M no primeiro tempo do compasso seguinte. Assim, o trecho que denominamos Parte B poderia encerrar no c. 82, porém a terminação se estende por mais cinco compassos (até o compasso 87), apresentando uma cadência perfeita (IV-V-I).



Fig. 86 Compassos 79 a 82. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 84-85: a figuração melódica pode ser reduzida ao prolongamento da nota Dó. Ao início do c. 85, o movimento ascendente por graus conjuntos pode ser identificado como uma *tirata*.

c. 86: a dominante (Dó Maior) é valorizado pelos saltos com notas do acorde (5ª e fundamental), que recebem maior destaque pela presença dos *trilos*.

c. 87: neste compasso, ocorre a resolução em Fá Maior, mas destacamos que a orquestra segue por outros cinco compassos, confirmando esta tonalidade e preparando a modulação para o próximo trecho. Esta ocorre pela alteração de Mi natural para Mi bemol, o que transforma o acorde de Fá Maior em um acorde de Fá Maior com 7ª, que tem função de dominante da tonalidade que segue (Sib menor).

Fig. 87 Compassos 83 a 87. *Aria do Genio (Ulysses)*.

### Trecho de ligação (compassos 93-105)<sup>76</sup>

c. 93: neste compasso, retoma-se a primeira estrofe, porém em Sib menor (tonalidade homônima da tonalidade inicial). No que se refere ao movimento harmônico, dentre as peças estudadas, este é o trecho mais elaborado, no qual identificamos até a presença do acorde alterado que conhecemos por sexta germânica (c. 101 e 103). Esta espécie de acorde é bastante presente na música de tradição romântica.

c. 94: *apojatura* curta superior que acentua a sílaba tônica da palavra “ameno”.

<sup>76</sup> Identificamos este trecho com uma sonoridade bastante semelhante a obras de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

c. 96: no primeiro tempo, há uma *apojatura* longa escrita como nota da melodia, a qual podemos dizer que, em comparação com a *apojatura* curta do c. 94, representa uma acentuação mais pronunciada.

c. 97: desta vez, a *apojatura* ocorre por salto, destacando o intervalo de 7ª maior, conferindo, assim, maior dramaticidade à melodia. Isto se intensifica pelo movimento harmônico composto por uma sequência de dominantes secundárias, que enfatizam a tensão no respectivo trecho.

93

Nin - fas do Te - joa - me - no do Mon - de - goe do Doi - ro sol - tai as tran - ças d'oi - ro sol

Nin - fas do Te - joa - me - no do Mon - de - goe do Doi - ro sol - tai as tran - ças d'oi - ro sol

*pp*

**Fig. 88** Compassos 93 a 98. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 99-100: melodicamente, assemelham-se aos dois compassos anteriores; entretanto, o salto destacado pela *apojatura* é de 7ª menor, suavizando um pouco a dissonância e introduzindo o movimento que nos leva a um breve repouso em Sib menor.

c. 101 e 103: a melodia é composta por notas do acorde alterado, a sexta germânica, dando destaque à harmonia. Somente a nota Dó, como nota de passagem, não pertence ao acorde; se considerada como *apojatura*, ao simplificarmos a melodia, esta nota poderia ser substituída por Si bemol.

99

tai as tran-ças d'oi-ro fo - ra do vi - treo Lar fo - ra do vi-treo Lar

tai as tran-ças d'oi-ro fo - ra do vi - treo Lar fo - ra do vi-treo Lar

*sfz* *p* *sfz* *p* Violone Bassi

Fig. 89 Compassos 99 a 105. *Aria do Genio (Ulissea)*.

### Repetição da Parte A (compassos 106-132)

Introduzida pelos dois compassos anteriores, com o acréscimo da 7ª ao acorde de Fá Maior o que lhe conferiu a função de dominante, esta seção em Sib Maior, a partir do c. 106, retoma música e texto da Parte A. Quanto ao desenvolvimento da linha melódica, identificamos uma única diferença, qual seja a falta da *apojatura* curta ao primeiro tempo do c. 108, talvez por distração do compositor. Portanto, a ornamentação igualmente corresponde àquela identificada entre os compassos 24 e 50.

106

Nin - fas do Te - joa - me-no Nin-fas do Te-jo do Te - joa-

112

me-no do Mon- de - - goe do Doi-ro Sol

118

tai as tran-ças d'oi - ro Sol - tai as tran-ças d'oi ro Sol - tai

124

as tran-ças d'oi - ro fo - ra do vi - treo lar

128

as tran-ças d'oi - ro fo - ra do vi - treo lar

Fig. 90 Compassos 102 a 132. *Aria do Genio (Ulissea)*.

### Parte B' (compassos 133-164)

c. 133: enquanto entre os compassos 51 e 92, a tonalidade principal foi Fá Maior (dominante de Sib M), nesta reapresentação da 2ª estrofe, o centro tonal, a princípio, corresponde a Mib Maior (subdominante de Sib Maior). Esta tonalidade já se firma na introdução instrumental.

c. 135-139: nestes compassos, a melodia e sua ornamentação correspondem aos compassos 72 a 76, porém transposta um tom abaixo, em acordo com a transposição da tonalidade.

133

e vos Na - pe - as be - llas quein - da tre - mer con tem - plo co-

*p sfz p sfz p*

Fig. 91 Compassos 133 a 139. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 140-141: similar à construção melódica do c. 77, apesar da relação das notas reais se desenvolver pelo intervalo de 3ª e não mais por graus conjuntos ascendentes, estes dois compassos insinuam a presença do *mordente*. O ritmo das tercinas confere maior fluidez ao trecho.

c. 142-143: ocorrem duas *apojaturas* curtas, uma acrescentada ao terceiro tempo do c. 142, e outra, ao primeiro do c. 143. Entretanto, apesar das duas figuras apresentarem a mesma notação, consideramos que a segunda delas (c. 143) possa ser executada como uma *apojatura* longa (no caso, correspondente a metade do valor da nota real) a fim de suavizar a terminação do verso.



140

rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin-de sa-cri - fi - car e

rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin-de sa-cri - fi - car e

*p* Violoncelli

**Fig. 92** Compassos 140 a 144. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 146: a palavra “bellas” é ornamentada por *grupeto*.

c. 148: para valorizar a palavra “contemplo”, desenvolve-se um movimento melódico ascendente, com o apoio da última sílaba sobre uma *apojatura* longa inferior.

145

vos Na-pe - as be - llas quein - da tre-mer con - tem - - plo cor-

vos Na-pe - as be - llas quein - da tre-mer con - tem - - plo cor-

*p* Bassi tutti

**Fig. 93** Compassos 145 a 148. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 149: no primeiro e no terceiro tempo, identificamos o *portamento*, conforme indicação de Nunes Garcia. Apesar de recorrente, principalmente na *Aria da America (Triunfo)*, este *grupeto* que se inicia pela nota real não havia aparecido antes na *Ulissea*. Pelo fato de não apresentar apoio na nota real, esta figura torna o movimento rítmico mais rápido.

c. 151: corresponde à ornamentação do c. 149.

149

rei da Glo - riaao Tem - plo co - rrei da Glo - ri-

Violoncelli Soli

**Fig. 94** Compassos 149 a 151. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 152-154: desenvolve-se figuração melódica sobre a vogal “a” da palavra “Gloria”, destacamos as *apojaturas* curtas indicadas para a parte fraca do tempo. A palavra “Templo”, ao final do c. 154, é destacada por *apojatura* na parte forte do terceiro tempo e por movimento ascendente por graus conjuntos em direção à nota Si bemol.

152

a ao Tem - plo e

Solo

**Fig. 95** Compassos 152 a 155. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 156: a *apojatura* curta superior acrescentada ao primeiro tempo parece dar impulso ao salto de 6ª.

c. 157: pela primeira vez, dentre as obras estudadas, identificamos uma *apojatura* longa indicada por nota pequena, porém sem o corte. A execução desta figura

seria correspondente à divisão em duas notas de igual valor, ou seja, cada nota como uma semínima sendo a suspensão mais acentuada.

c. 158 e 159: nestes compassos, repete-se a figuração melódica dos dois compassos anteriores, com a melodia transposta um tom abaixo, uma vez que nos anteriores o movimento cadencial correspondia a Sol M com 7ª para Dó menor (subdominante relativa de Sib M), enquanto nos compassos 158 e 159 ocorre a cadência de Fá M com 7ª para Sib M. No entanto, a resolução no c. 159 não é identificada como um repouso, pois a terminação ocorre na 3ª do acorde.

The musical score for measures 156 to 159 is presented in a four-staff format. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves: 'vin - de sa - cri - fi - car e vin - de sa - cri - fi - car e'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'sfz' (sforzando) and 'p' (piano) indicating changes in volume. The score ends with a fermata over the final note of the vocal line in measure 159.

Fig. 96 Compassos 156 a 159. *Aria do Genio (Ulissea)*.

c. 160-164: a melodia acompanha o movimento harmônico e sustenta Mi natural como sensível de Fá, prolongando a sensação de tensão. No c. 161, encontramos outro acorde alterado, desta vez uma sexta italiana (não possui a nota Réb como nos c. 101 e 103), que intensifica o movimento harmônico para Fá M. Quando chegamos a este acorde no compasso seguinte, ele se prolonga por mais dois compassos sem resolução, pois esta dominante é a passagem para o *Finale*. Esta parte que se segue não pode ser identificada propriamente como um novo trecho musical, pois se trata de uma finalização da *Aria*. Como já mencionamos, o próprio texto do *Finale* corresponde ainda à terceira estrofe da *Aria*.

160

vin - de sa - cri - fi - car

vin - de sa - cri - fi - car

*sfz p sfz*

Fig. 97 Compassos 160 a 164. *Aria do Genio (Ulissea)*.

### 3.5.2.3 – *Finale* (com coro acompanhando a voz)

Conforme afirmamos, o *Finale* corresponde a um trecho final, complementar à *Aria*. Observamos que a orquestração se expande com o acréscimo dos clarins, que dobram a linha das trompas. Além destes, o grande diferencial é a presença do coro.

Em andamento mais rápido, *Allegretto gracioso*, esta seção em Sib M, agora em 2/4, é introduzida pela linha vocal solo, que se inicia por anacruse. O coro, no geral, funciona como um eco simplificado da linha ornamentada do solo do Gênio. Como ocorre nas seções anteriores, também nesta seção, a linha do 1º clarinete se destaca como complemento ao solo vocal, por vezes, introduzindo a figuração melódica a ser realizada pela voz, ou preenchendo as pausas da linha vocal. Nas seções anteriores, em diversos momentos, este instrumento desenvolve a mesma linha melódica junto à voz, incluindo as ornamentações.

O *Finale* se desenvolve como uma única seção que conclui no c. 62. A partir deste, identificamos a *Coda*, que vai até o c. 75. Praticamente toda esta seção tem o movimento harmônico baseado na relação dominante (Fá M com 7ª) – tônica (Sib M).

c. 1-4: a melodia se desenvolve por figuração simples baseada em notas dos acordes, respectivamente, Sib M e sua dominante, Fá M com 7ª. Somente na finalização do 2º verso no c. 4, é que identificamos o primeiro ornamento, uma *apojatura* curta superior.

c. 9-12: a melodia é a mesma dos compassos 1 a 4, apresentando, no entanto, maior ornamentação. No primeiro tempo do c. 10, há um *grupeto* invertido (que se inicia pela nota auxiliar inferior) escrito como notas da melodia, já no segundo tempo há *apojaturas* longas superiores com o mesmo tempo da nota real. A terminação no c. 12 ocorre como no c. 4, com *apojatura* curta.

**Allegretto gracioso**

Genio de Portugal  
(por aumentação)

Tra - zeí lin-das Ca - pel-las de mil chei-ro-sas flo-res

Genio de Portugal

Tra - zeí lin-das Ca - pel-las de mil chei-ro-sas flo-res

**Allegretto gracioso**

Bassos e Violoncelos

*p* *cresc.*

8

e vin-deos ven-ce - do - res com e -llas co-ro - ar tra

e vin-deos ven-ce - do - res com e -llas co-ro - ar tra

*p* *cresc.* *p*

**Fig. 98** Compassos 1 a 17. *Finale (Ulissea)*.

c. 18-20: corresponde à melodia dos compassos 10 a 12, com mais notas ornamentais. O c. 18 é idêntico ao c. 10, já no c. 19 são acrescentadas notas de passagem e salto de 3ª que enriquecem o movimento melódico. A terminação no c. 20 ocorre por *apojatura* longa inferior, valorizando a suspensão.

c. 22-24: repetição literal dos compassos 18 a 20, somente com alteração do texto.

18

zei tra - zei lin-das ca - pe-las de mil de mil chei-ro - sas flo-res e

*sfz* *p* *sfz*

Fig. 99 Compassos 18 a 24. *Finale (Ulissea)*.

c. 25: a música adquire movimento pelas semicolcheias do primeiro tempo, construídas por graus conjuntos.

c. 26: a figuração melódica é a mesma do compasso anterior; no entanto, uma vez que a sequência de semicolcheias corresponde a uma única sílaba, podemos identificá-las como uma *tirata*.

c. 29: o movimento descendente ocorre por semicolcheias duas a duas. À exceção do primeiro grupo, que se inicia pela nota real, os outros são introduzidos por *apojatura* no valor da nota real.

c. 30: agora em movimento ascendente, há cromatismo, notas de passagem e salto de 3ª.

25

vin deos ven-ce - do - res com e-las co-ro - ar e vin-deos ven-ce - do - res com e-las co-ro-

vin deos ven-ce - do - res com e-las co-ro - ar e vin-deos ven-ce - do - res com e-las co-ro-

Fig. 100 Compassos 25 a 31. *Finale (Ulissea)*.

c. 32-39: nestes compassos, desenvolvem-se *melismas* sobre a última sílaba de “coroar”, de acordo com a harmonia que se alterna entre tônica e dominante. No c. 39, há a

indicação de uma *apojatura* curta e, no segundo tempo, uma *apojatura* longa como parte da melodia, esses ornamentos são mais pronunciados devido à indicação de *ritardando*, que vem do compasso anterior.



**Fig. 101** Compassos 32 a 39. *Finale (Ulissea)*.

c. 40-44: com a indicação de *a tempo*, a partir do c. 40, desenvolve-se movimento harmônico um pouco mais variado, que se inicia pela subdominante (Mib M). A melodia apresenta bordadura, saltos e notas de passagem.

c. 45-56: a melodia nestes compassos se desenvolve como nos compassos 32 a 44, alternando, essencialmente, o prolongamento de tônica e de dominante. Destacamos que do c. 50 ao c. 56, a melodia é idêntica a dos compassos 38 a 46, só que uma 3ª acima desta. Assim, a finalização ocorre na nota Ré, o que leva a um novo movimento que confirme o repouso na tônica (Sib).

40

vin - de com e - llas co - ro - ar

*a tempo*

*sfz* *p*

48

vin -de com e - llas co - ro - ar e

*ritardando* *a tempo*

*sfz* *p*

Fig. 102 Compassos 40 a 56. *Finale (Ulissea)*.

c. 57: se observamos a aumentação da melodia no c. 29, verificamos que o c. 57 é idêntico ao c. 29 sem os ornamentos.

c. 58: introduz o movimento cadencial para resolução em Sib M. O prolongamento da nota Sol ocorre pela *tirata* que nos leva à mesma nota, oitava acima.

c. 60: o movimento cromático descendente prepara a cadência final.

c. 61: a dominante (Fá M) é valorizada pelo *trilo* sobre a nota Dó e a cadência para a tônica é reforçada pelo salto Fá-Sib.

c. 62-75: após a resolução, a partir do c. 62, desenvolve-se a *Coda* a fim de reforçar a tônica. Destacamos a *apojatura* longa de valor maior que a nota real no c. 64 e a *tirata* em movimento descendente no c. 67. Do c. 70 ao 75, a orquestra prolonga a tônica Sib M.



57

vin-deos ven-ce - do - res com e- llas co - ro - ar com e - llas co - ro

vin-deos ven-ce - do - res com e- llas co - ro - ar *tr* *mosso* com e - llas co - ro

*f* *ff*

66

ar com e - llas co - ro - ar

ar com e - llas co - ro - ar

**Fig. 103** Compassos 57 a 75. *Finale (Ulissea)*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do pressuposto de escassez da documentação existente para a identificação das atividades musicais e dramáticas no período pretendido, verificamos, inicialmente, os riscos envolvidos no desenvolvimento de nossa pesquisa. Entretanto, ao princípio, deparamo-nos com outras informações que extrapolavam o âmbito daquelas pré-existentes. Desta maneira, verificamos que o desenvolvimento deste trabalho poderia contribuir de alguma forma para outros estudos concernentes ao assunto e, ainda, para o conhecimento de aspectos específicos da representação dramático-musical no período colonial brasileiro, envolvendo o século XVIII e determinado período após a chegada da corte portuguesa em 1808, referente às duas primeiras décadas do século XIX.

Assim, no decorrer de nossa pesquisa, confirmamos a relevância da participação feminina nos espetáculos brasileiros e o destaque da intérprete Joaquina Lapinha. Ao relacionar a atuação artística desta cantora com a situação das representações dramáticas e do repertório presente no Rio de Janeiro, entre o final dos oitocentos e o início do século XIX, identificamos ainda que, na prática desse período, em terras brasileiras bem como lusitanas, a música e o teatro foram atividades estreitamente relacionadas. Corroborando com esta afirmação, verificamos a presença de Lapinha tanto como cantora quanto como atriz, por vezes, desempenhando ambas as funções simultaneamente, ou seja, representando, em uma mesma obra, dois papéis diferentes.

Desta forma, nossa pesquisa, que inicialmente visava à participação desta cantora no cenário musical, estendeu-se à sua presença como atriz. Apesar da impossibilidade de esgotar as fontes relacionadas à Joaquina Lapinha, uma vez que ainda carecemos de dados primários, como locais e datas de nascimento e falecimento, acreditamos que as informações que gradativamente acrescentamos aos nossos estudos – mesmo que, a princípio, não apresentassem uma relação direta com a linha de pesquisa desenvolvida – têm possibilitado esclarecer aspectos do panorama lírico-dramático brasileiro.

Ainda com relação à presença feminina, confirmamos não somente o envolvimento da questão do gênero, mas sua relação dentro de um contexto maior, que envolve a presença, até mesmo, dos ideais iluministas, os quais, em certa medida, alteraram as relações de produção da colônia e tiveram reflexo na prática musical do período. Observamos que as mulheres tiveram a música presente em sua educação, no entanto, a atuação profissional no ambiente artístico ficou restrita à participação de negras e suas descendentes, ou seja, as mulatas, que representavam, em sua maioria, a descendência de escravas libertas. Esta situação representou uma inovação em relação à prática musical setecentista européia, em que predominavam os *castrati*, principalmente no que se refere à prática portuguesa, na qual a presença destes últimos cantores foi prolongada; no entanto, vimos que os *castrati* somente chegaram à colônia após a vinda da corte portuguesa, assim, em um momento anterior, foram as mulheres de descendência negra que atuaram profissionalmente no cenário artístico, destacando-se a brasileira Joaquina Lapinha.

Diante do estudo dos manuscritos musicais, exemplificados pelas obras profanas de Nunes Garcia dedicadas à Lapinha, foi possível confirmar a inserção deste repertório em uma prática que conjuga elementos luso-brasileiros e que, por fim, remetemos à tradição musical italiana e, até mesmo, às práticas vigentes no território europeu de uma maneira mais ampla. Da mesma forma, estas conclusões corroboram com a opinião de Pacheco (2007) de que a prática vocal carioca no início dos oitocentos pudesse se relacionar com os elementos da escola italiana setecentista de canto. Contudo, consideramos que a presença dessa escola de canto no Brasil se deu em período anterior à chegada dos *castrati*, uma vez que o próprio repertório executado por Lapinha já em 1809, com solos bastante ornamentados, corresponde diretamente às influências italianas.

De acordo com o material pesquisado até o presente momento, o relato do viajante Ruders representa a única referência direta quanto à cor de pele da cantora; no entanto, esta informação condiz com o ambiente artístico da época, em que somente as mulatas ou descendentes de negras poderiam atuar profissionalmente. Já a documentação primária identificada possibilitou confirmar a presença de Lapinha em terras lusitanas ao menos entre os anos de 1791 e 1805, período no qual a cantora teve contato com toda a produção artística da metrópole. Este fato teve possivelmente um forte reflexo nas

atividades artísticas brasileiras quando a cantora retornou ao território nacional, conforme já identificara Meneses (c. 1850). A sua presença se reflete ainda no repertório de Nunes Garcia, que foi por ela interpretado.

Assim, pelo estudo analítico das linhas melódicas deste repertório, foi possível identificar os recursos utilizados na construção das mesmas. Isto nos permitiu confirmar a consonância da escrita de Pe. José Maurício em relação às outras composições do período pelas características inerentes às mesmas obras. Por meio deste estudo, observamos a presença de aspectos originais e particulares que se inserem no conjunto da obra, em harmonia com as influências do repertório europeu, previamente conhecido por Nunes Garcia. A identificação dos ornamentos mais uma vez confirma a interação do repertório nacional com as influências européias, refletindo em forte miscigenação, combinando elementos presentes no repertório europeu já presente no Brasil, principalmente por meio das óperas de compositores napolitanos, que foram representadas na colônia desde o final do século XVIII.

Ao analisar esta obra dramática de Nunes Garcia, percebemos também a presença de preceitos retóricos entre a relação texto-música e nos próprios elementos musicais. A consideração acerca da retórica nessas obras pôde se fundamentar pela identificação dos estudos desenvolvidos pelo compositor e influências recebidas, direta ou indiretamente, devido ao seu contato com o poeta Silva Alvarenga, que possuía títulos significativos em sua biblioteca.

Desta maneira, foi possível relacionar a presença dos aspectos retóricos na obra de Nunes Garcia a fim de contradizer a opinião corrente de que sua obra dramática e mesmo a obra sacra, produzida entre 1808 e 1810, representasse uma obra menor em relação ao restante de sua produção. Pois, de acordo com os ideais retóricos, o material musical utilizado foi adaptado ao gênero a que se propôs e às circunstâncias do discurso, quais sejam: tempo, lugar e público.

Concluimos que pelo desenvolvimento de um estudo criterioso, a partir da atuação da cantora Joaquina Lapinha, foi possível acrescentar uma gama de informações relacionadas à prática musical dramática brasileira, destacando a presença de informações essenciais para a sua compreensão mesmo em arquivos fora do país, como é o caso do

fundo musical em Vila Viçosa. Por fim, consideramos que nosso trabalho tenha atingido seus objetivos e, no que se refere à prática do repertório proposto, tenha contribuído para uma visão ampla do intérprete, enriquecendo a sua interpretação, pela fundamentação nos conceitos históricos e relacionados à prática interpretativa brasileira do final do século XVIII e início do século XIX.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes primárias manuscritas

Belo Horizonte, Acervo Curt Lange da UFMG. Série 10 “Documentos de pesquisa”, subsérie 10.3 “Estudos e transcrições”. Fotos diversas.

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 141, D. 11029, rolo 159. **Ofício do Secretario de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, ao Vice-Rei do Estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luis de Castro, comunicando que fora concedida a licença solicitada por Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria da Conceição [Lapinha] para irem ao Reino. 1791, Maio, 16.**

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 229, D. 15673, rolo 235. **Ofício de Tomé Barbosa a José Manoel Plácido de Moraes, solicitando Passaporte para o Rio de Janeiro para Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria Lapinha e duas libertas Eva e Inacia. [6 de agosto de 1805].**

Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 47-IV-3. Giovanni Paisiello. **Il fanatico in Berlino.**

Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 47-IV-4. Giovanni Paisiello. **La modista raggiratrice.** Partitura do 1º Ato.

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Archivo Casa Real, caixa 3507/3508. **Theatros Reaes.**

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Chancelarias de D. José I, D. Maria I e D. João VI.

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Ministério do Reino, maço 992 (cx. 1113/4). **Negócios diversos relativos a teatros (1771-1822).**

Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Ministério do Reino, maço 454 (cx. 569). **Teatros e divertimentos públicos (1792-1804).**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, 26, 4, 156. **Catalogo dos Livros que comprei à Preta Joaquina, herdeira e testamenteira do falecido Dr. Manoel Ignacio da S<sup>a</sup>. Alvarenga, com 10 por cento sobre a avaliação que se acha à margem de cada huma das obras tiradas, e conferidas com a original avaliação.**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, 26, 2, 123. Darcy Damasceno. **Cronologia Casas de Espetáculo séc. XIX.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 14, 117.54. José Maurício Nunes Garcia. **Coro em 1808.** Partitura manuscrita.

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 51. Anônimo. **Demofonte.** Partitura manuscrita.

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 42, 84e, 117.73. Marcos Portugal. **Elogio da Senhora Rainha.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 27. Giovanni Paisiello. **Il barbiere di Siviglia.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 117.77. Giovanni Paisiello. **Il fanatico in Berlino.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 61, 117.11. Giovanni Paisiello. **La modista raggiratrice.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 28, 62, 90a, 117.12. Giovanni Paisiello. **La Molinara/L'amor contrastato.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 35, 90f, 91i, 117.9. Domenico Cimarosa. **L'Italiana in Londra.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 39. Marcos Portugal. **L'oro non compra amore.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 12, 117.27. António José do Rego. **O Gatto por Lebre.** Partitura manuscrita. 1804.

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 15. José Maurício Nunes Garcia. **O Triunfo da América.**

Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, G prática 13. José Maurício Nunes Garcia. **Ulissea Drama Eroico.** Partitura manuscrita. Rio de Janeiro, 1809.

### **Fontes primárias impressas**

Biblioteca da Ajuda:

BARROS, Miguel Antonio de. **Ullissea libertada**. Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1809. [*P-La* 154-IV-4, nº 18].

\_\_\_\_\_. **Ulyssea libertada**: Drama heroico. Lisboa: Na Officina de João Evangelista Garcez, 1808. [154-IV-5, nº 14].

LEITE, Antonio Bressane. **A união venturosa**. Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1811. [cota 154-IV-1, nº 24].

Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian:

**Farça O Gato por Lebre**. Coleção Teatro de Cordel. Lisboa: Typ. de Mathias Joze Marques da Silva, 1840. Disponível em: <<http://www.biblartepac.gulbenkian.pt>>. Acesso em: set. 2008. [cota TC 566].

**Farça Manoel Mendes**. Coleção Teatro de Cordel. Lisboa: Typ. de Mathias José Marques da Silva, 1840. Disponível em: <<http://www.biblartepac.gulbenkian.pt>>. Acesso em: set. 2008. [cota TC 31].

Biblioteca do Conservatório de Santa Cecília:

CARAVITA, G. **L'oro non compra amore**. Rio de Janeiro: Nella Stamperia Reggia, 1811.

Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria:

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (trad.). **Ericia, ou A Vestal**. Lisboa: Na Impressão Regia, 1805. [cota JF C2-6-3/80].

\_\_\_\_\_. **Ericia, ou A Vestal**. Reimpressão. Rio de Janeiro: [s.n.], 1811. [cota JF 15-1-36].

**Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della Rua dos Condes nell' estate del anno 1791**. Lisboa: Nella Stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1791. [cota JF 32-5-77].

**L'Italiana in Londra Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della Rua dos Condes nell Carnovale dell' anno 1791**. Lisboa: Nella Stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1791. [cota JF 32-4-125].

**La modista raggiratrice Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel Carnovale dell'anno 1792**. Nella Stamperia Reale, 1792. [cota JF 33-5-133].



**Lo strambo in Berlina** **Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Reggio Teatro di S. Carlo, della Principessa la Primavera dell'anno 1795.** Lisboa: Nella Stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1795. [cota JF 25-3-164].

SARMENTO, João Evangelista de Moraes. **Poesias.** Porto: Typographia Commercial, 1847. [cota JF 33-4-260].

Biblioteca Nacional de Lisboa:

**La molinara ossia L'amor contrastato: Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Reggio Teatro di S. Carlo, della Principessa l'autunno dell' anno 1793.** Lisboa: Nella Stamperia di Simone Taddeo Ferreira, 1793. [cota T.S.C. 134 P].

### **Gazeta de Lisboa**

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro:

COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. **O Triunfo da America.** Rio de Janeiro: Na Impressão Régia, 1810. [OR 37, 3, 19].

### **Gazeta do Rio de Janeiro**

Instituto de Estudos Brasileiros (USP):

LEITE, Antonio Bressane. **A verdade triunfante.** Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1811. Disponível em: <[http://143.107.31.150/bibliotecaPdf/Lt-789\\_Original\\_WEB.pdf](http://143.107.31.150/bibliotecaPdf/Lt-789_Original_WEB.pdf)>. Acesso em: junho 2008.

### **Fontes secundárias**

ALEGRIA, José Augusto. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa:** Catálogo dos Fundos Musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo:** 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.

ARAUJO, Antonio Luiz d'. **Rio colonial:** histórias e costumes. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 Anos de Música no Brasil:** 1800-1950. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BASTOS, Antônio de Souza. **Carteira do artista.** Lisboa: J. Bastos, 1898.

- BARROSO, Maria Aida Falcão Santos. **Ornamentação e improvisação no Método de Piano-forte de José Maurício Nunes Garcia**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- BERNARDES, Ricardo (Org.). **Música no Brasil**. Séculos XVIII e XIX. Corte de D.João VI. Obras Profanas de: José Maurício Nunes Garcia, S.R.V. Neukomm e Marcos Portugal. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – FUNARTE, 2002.
- BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Departamento de Artes UFPr, v. 1, n. 2, dez. 1996. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMr1.2/vol1.2/teoria.html>>. Acesso em: maio 2009.
- BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Negras líricas**: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- BnF. Catálogo Bn-Opale Plus. **Bibliothèque nationale de France**. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr>>. Acesso em: 10 out. 2008.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Obras de Bocage**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1968.
- BRAGA, Theophilo. **Historia da Litteratura Portugueza**. Bocage, sua vida e epoca litteraria. Porto: Livraria Chardron, 1902.
- \_\_\_\_\_. **Historia do Theatro Portuguez**. Porto: Imprensa Portugueza Editora, 1870-71. 3v.
- BRANCO, João de Freitas. **História da Música Portuguesa**. 4 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005. [1ª edição de 1959].
- BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de História da Música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989a.
- \_\_\_\_\_. **Opera in Portugal in the eighteenth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989b.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues. **História da música portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- BROWN, Clive. **Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

\_\_\_\_\_. Música e sociedade no Brasil colonial. **Revista Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 14-21, 2006. Disponível em: <[http://www.dc.mre.gov.br/brasil/\\_revistatextos.asp](http://www.dc.mre.gov.br/brasil/_revistatextos.asp)>. Acesso em: ago. 2007.

\_\_\_\_\_. A Tale of three opera houses: New sources for the study of early opera and musical theater in Brazil. In: **Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro**. Austin: LLILAS / University of Texas, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.

CARDOSO, André. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

\_\_\_\_\_. **A música na corte de D. João VI: 1808-1821**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16072007-110842/>>. Acesso em: abr. 2008.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**. Dai tempi coloniali ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CRANMER, David John. **Opera in Portugal 1793-1828**: a study in repertoire and its spread. 1997. Tese (Doutorado em Música) – University of London, London, 1997.

\_\_\_\_\_. Ópera e música teatral no Rio de Janeiro durante o reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida. In: **As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas, representações**. Lisboa: 2008 (no prelo).

\_\_\_\_\_. Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, n. 10, p. 11-30, 2000.

- \_\_\_\_\_. Os manuscritos de música teatral no Paço Ducal de Vila Viçosa – a ligação brasileira. **Revista Callipole**, Câmara Municipal de Vila Viçosa, n. 17, 2009 (no prelo).
- CROWL, Harry. A música no Brasil Colonial anterior à chegada da Corte de D. João VI. **Revista Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 22-31, 2006. Disponível em: <[http://www.dc.mre.gov.br/brasil/\\_revistatextos.asp](http://www.dc.mre.gov.br/brasil/_revistatextos.asp)>. Acesso em: ago. 2007.
- DIAS, Sérgio. José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora, MG. **Anais...** Juiz de Fora, MG: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 117-126.
- EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / IHGB, 1932.
- FAGERLANDE, Marcelo. **José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo 2, v. 3. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- HORA, Edmundo. O que podemos compreender a partir da ornamentação do adágio da sonata “Sabará”. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora, MG. **Anais...** Juiz de Fora, MG: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 298-307.
- KÜHL, Paulo Mugayar. **A ópera da corte Portuguesa no Rio de Janeiro – 1808-1822**. Manuscrito. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Ópera no Brasil - Século XIX: Cronologia**. Campinas: CEPAB, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, UNICAMP, outubro, 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.htm>>. Acesso em: jun. 2009.
- LANGE, Francisco Curt. La opera y las casas de opera en el Brasil colonial. **Boletín interamericano de música**, n. 44, p. 3-11, nov. 1964.
- LESSA, Kathleen. **O Soneto** (estrofes, rimas e métrica). 2006. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/234112>>. Acesso em: jun. 2009.

- MACHADO NETO, Diósnio. **Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>. Acesso em: jun. 2009.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.
- \_\_\_\_\_. **José Maurício Nunes Garcia: Biografia**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.
- MENDONÇA, Carlos Sússekind de. **Historia do Theatro Brasileiro**. Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926.
- MOREAU, Mário. **Cantores de ópera portugueses**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. 2v.
- NERY, R. V.; CASTRO, P. F. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1991.
- NEVES, José Maria. Alguns problemas da musicologia na América Latina. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., 21-25 jan. 1998, Curitiba, PR. **Anais...** Curitiba, RJ: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 175-189.
- \_\_\_\_\_. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 10-12 jan. 1997, Curitiba, PR. **Anais...** Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-150.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- PACHECO, Alberto José Vieira. **Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuosos**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial In: SIMPEMUS 3 - Simpósio de Pesquisa em Música, 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2006. v. 1, p.177–187.

PAIS, Carlos Castilho. Bocage, tradutor. **Revista Digital O Língua**, Lisboa, n. 8, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/olingua/08/08artigo.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2008.

PAIXÃO, Múcio da. **O Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.

PEREIRA, Sonia Gomes. A representação do poder real e as festas públicas no Rio de Janeiro colonial. In: Congresso Internacional do Barroco, 2., 2003, Portugal. **Actas...** Porto: Universidade do Porto, 2001. p. 663-678.

\_\_\_\_\_. Festas públicas e desenvolvimento urbano no Rio de Janeiro do século XVIII. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, p. 1271-1279, 2003. Disponível em: <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artes/actas/3cibi/documentos/101f.pdf>>. Acesso em: jun. 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

REID, Cornelius L. **A Dictionary of Vocal Terminology**. New York: Joseph Patelson Music House, 1983.

REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal (1798-1802)**. Trad. António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2v.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música**. Ed. concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTOS, Antonio Carlos dos. **Os Músicos Negros-Escravos da Real Fazenda da Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)**. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciências e Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

\_\_\_\_\_. O timbre feminino e negro da música antiga brasileira (séc. XIX). In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora, MG. **Anais...** Juiz de Fora, MG: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 342-352.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). **Memórias para servir à história do Reino do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1981. 2v. [original de 1825].

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da Biblioteca dos Reis**. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario Bibliographico Portuguez**. Tomo VI. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1862. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 20 out. 2008.
- SILVA, Lafayette. **Historia do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida privada e cotidiano no Brasil**. Na época de D. Maria I e D. João VI. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- SOLANO, Francisco Ignácio. **Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica**. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764. Disponível em: <<http://purl.pt/174>>. Acesso em: jun. 2009.
- SOUZA, José Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- THEATRO COMICO PORTUGUEZ ou Colecção das Operas Portuguezes, que se representarão nas Casas dos Theatros publicos do Bairro Alto, e Mouraria. v. 4. Lisboa: Officina Patr. de Franc. Luiz Ameno, 1761. p. 3-115. Disponível em: <<http://purl.pt/12184>>. Acesso em: 27 maio 2008.
- TINHORAO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folgedos: origens. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- TONI, Flávia Camargo (org.); VOLPE, Maria Alice; DUPRAT, Régis. **Recitativo e Ária para José Mascarenhas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- VARELLA, Fr. Domingos de São José. **Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica**. Porto: Na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. Disponível em: <<http://purl.pt/64>>. Acesso em: jun. 2009.
- VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de musicos portuguezes: história e bibliographia da musica em Portugal**. Lisboa: Tipografia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.
- \_\_\_\_\_. **Diccionario musical: ornado com gravuras e exemplos de música**. 2 ed. Lisboa: Lambertini, 1899. Disponível em: <<http://purl.pt/800>>. Acesso em: jun. 2008.
- VITERBO, Souza. **Subsídios para a Historia da Musica em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

## **Bibliografia consultada**

- ALFERES, Sidnei. **A "Collecção de Modinhas de Bom Gosto" de João Francisco Leal:** um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- ALMEIDA, Renato. **Historia da Musica Brasileira.** Rio de Janeiro: Briguiet & Comp., 1926.
- BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1998, Curitiba. **Anais ...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario bibliographico brasileiro.** Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1883-1902. 7v.
- CARVALHÃES, Manuel Pereira Peixoto de Almeida. **Marcos Portugal na sua música dramática.** Lisboa: Typographia Castro irmão, 1910.
- ESTEVES, Cláudio Antonio. **A obra vocal "de capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia:** seis edições e seus elementos de escrita. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica:** A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HOLLER, Marcos. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis:** A Música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- LEEUEWEN, Alexandra van; HORA, Edmundo Pacheco. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 17, p. 18-25, jan./jun. 2008.
- MONTEIRO, Maurício. **A Construção do Gosto:** Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- PACHECO, Alberto José Vieira. **O canto antigo italiano:** uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume, 2006.



SADIE, Stanley (ed.). **The new Grove Dictionary of music and musicians**. 2 ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

## **ANEXOS**

## Anexo 1 – Notícias de jornais dos concertos realizados por Joaquina Lapinha

Gazeta de Lisboa (16 de janeiro de 1795)<sup>1</sup>

Comparativamente  
lo formar-se al-  
o pelo preço a  
ata em barra:  
por onça, e a  
or marco. Na  
8 de Novem-  
proposta feita  
co, tendente,  
er, a hum ob-  
cia, mas que  
clarar: propu-  
meassem dous  
mesma Junta,  
puzette toda a  
resultado va-  
s a paz, por  
utados se diri-  
e Hespanha.  
Janeiro.  
Dezembro de  
ear para Con-  
ueza nos Rei-  
encia na Cor-  
o Xavier Ca-

rão neste por-  
glezas Boston  
o, vindas de  
ios mercantes

t do mez de  
A: este Ca-  
Baptista Rey-  
e na da Im-  
dro Aillaud;  
vezes seguin-

evia celebrar  
e o dia que  
nte,  
nta dos Can-  
de Lafões,  
Fidalgo, de-

da Gazeta,

AFICA.

### SUPPLEMENTO GAZETA DE LISBOA NUMERO II.

Com Privilegio de Sua Magestade,

Besta feira 16 de Janeiro de 1795  
ALEMANHA. Berlin 25 de Novembro.

Depois que a Cidade de Varsovia se rendeo a 9 deste mez aos Russos, e capitaneados pelo General Suvarow, as antigas Authoridades torão obrigadas a expedir, em nome da Republica, ordens a todos os Corpos de tropas Polacas, para que depuzessem as armas diante dos Corpos Russos ou Prussianos que encontrassem, e que não se defendessem contra elles. O General de Frankenberg foi nomeado, segundo consta, para receber esta submissão dos Polacos da parte da nossa Corte.

Wesel 15 de Novembro.

A 9 do corrente tomáráo os Francêzes a atacar-nos na margem esquerda do Rhin. Constando-lhes que perto de Buderick estavam os nossos castellos, e outras obras para defensão d'uma ponte, se adiantarão em numero de 1500 homens de pé, e 700 de cavallo, com huma grande quantidade de peças de artilheria, para obstar á execução daquellas obras: o que facilmente pôde conseguir por se não acharem da outra banda do Rhin mais tropas Imperiaes que hum Batalhão d'Infanteria e huma Divisão de Cavalleria, tratando-se já de fazer retirar aquellas tropas, e deslittir da passagem do rio por se haver abandonado a Praça de Niméga. A celeridade com que se apresentarão os Inimigos, e o impeto com que accometterão não permitirão que se effectuasse a passagem das ditas tropas por huma das pontes volantes, e para facilitar-lhes o passo, fez indispensavel travar hum combate que foi em extremo vivo. Por tres vezes atacou o Inimigo a cabeça da ponte e as trincheiras, e por outras tantas foi rechazado; mas em fim foi forçado a ceder á sua grande superioridade. Debaixo da protecção da artilheria de Wesel, mas em menor do maior risco, e expostos ao vivissimo fogo de balas e metrilha que fazião os Inimigos com artilheria ligeira e de bater, se conseguio fazer com que a maior parte das tropas se retirassem, e passassem á margem direita por huma ponte volante. As acertadas disposições de hum Destacamento que se achava fóra da fortaleza, e ao bém dirigido fogo que esta fez, he que se deve em especial a felicidade de nos havermos livrado do perigo com tão pouca perda. A dos Inimigos foi muito consideravel: da torre se contáráo mais de 23 catros; em que transportavão os seus mortos e feridos; e mais d'humavez os carregáráo. Ao apoteccer se suspendeo o fogo de ambas as partes. O grande acompanhamento dos Francêzes se estende desde Sublingmate Colonia em 2 leguas de terreo: aquelle de ximino consta de 20000 homens todos d'Infanteria: poucos estão em barricas de campanha, abrigando-se a maior parte em choças de palha e terra. Sabe-se que o General Francz Kondaque intimou ao Magistrado d'Emerick que lhe enviasse á margem esquerda do Rhin todas as embarcações que se achavão no porto, com ameaça de que no caso contrario mandaria bombear aquella povoação, havendo-se recusado á tal intimação.

<sup>1</sup> Para comprovar as datas, incluimos as primeiras páginas do jornal ou suplemento, seguidas da página em que se encontra notícia do concerto de Lapinha.

mais que o que produzirão depois de cunhados. — O Cidadão *Schmidt*, Mestre de instrumentos de Musica, deo ultimamente parte á Convenção de ter feito em mecânica dous descobrimentos uteis á humanidade. Hum he huma máquina hydraulica calculada para mergulhar na agua á qualquer profundidade: o mergulhador pôde ferrar, martellar, e fazer baracos, e segurar cordas, e, juntar quasi quer coizas que se achem no fundo, sem soffrer a compensação seja da agua ou do ar, podendo ao mesmo tempo fallar com quem estiver na superficie da agua. O outro descobrimento he hum arado, construido de forte que requer menos que ametade da força que se costuma empregar para tirar por elle: isto he, em terrenos ordinarios pôde fazer-se andar com hum cavallo ou hum boi, e em terras argilosas ou de outra natureza havidas pelas mais fortes, com 2 cavallos ou 2 bois.

MADRID 6 de Janeiro.

A 2 do corrente se cubrio na presença de S. M., como Grande de Hespanha da primeira classe, o P. M. Fr. *Diogo Lopes Domingues*, Geral de toda a Real e Militar Ordem das *Mercês*.

A Praça de *Rosas* vai fortemente refilindo ao cerdo, com o soccorro das embarcações allí portadas; segundo se mostra da continuação do Diario do mesmo certo, que aqui se acaba de publicar, cujo extracto fica para o segundo Suplemento.

Sahio á luz o *Mercurio Historico Politico e Litterario de Lisboa* do mez de Julho do anno proximo passado, publicado com Privilegio de S. M. neste Cadeado, e os dos mezes antecedentes vendem-se na loja de *João Baptista Rey-cend*, Mercador de Livros no largo do *Calhariz*, na da *Gazeta*, e na da *Impressão Regia*; assim como tambem em *Coimbra*, na de *João Pedro Aillaud*, e no *Porto*, na da *Viuva Mallen e Companhia*. Os Cadernos dos mezes seguintes ir-se-hão publicando prompta e successivamente.

A V I S O S.

A 24 do corrente mez fará no Real Theatro de S. Carlos hum Concerto de Musica vocal e instrumental *Joaquina Maria da Conceição Lapinha* natural do *Brazil*, onde se fizeram famosos os seus talentos musicos, que tem já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos *Ouvidores da Prata* na vesperta, e na noite do indicado dia no mesmo Theatro.

Quem quizer comprar o corte do Soito do castanhal manso da quinta dos *Carrinhos* vizinha do *Portalegre*, que he do Excelentissimo Duque de *Lafões*, pôde até o dia 20 do corrente indar o seu laço, a casa do mesmo Fidalgo, devendo fazer-se a venda a quem mais der.

Vende-se hum quinta no termo de *Lisboa*, que consta de vinha, terras de pão, oliveas, matos, muitas arvores de caroço e vimeas: tem tres poços, hum dos quaes tem excellente agua de beber; he murada; tem casas nobres com entrada d'hum grande pateo; em cujo circuito se encontrão todas as accomodações de cocheira, cavalherice, palheiro, quartos para criados, e outros a que se podem dar differentes destinos: tem lagar de vinho e com adega, e a louça precisa; além do que tem hum bem construido e novo lagar de azeite, e cascas para culhas proporcionadas: he livre de foro, quatro, censo, ou outro qualquer encargo. Quem a quizer comprar, achará mais amplas explicações na loja da *Gazeta*, onde sabera quem he a pessoa que a quer vender.

LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

seffando an-  
seculares de-  
ições mostrar  
ções de que  
romptos em  
s donativos,  
hes toca nas  
verno. Por  
pessoa, que  
ulta para ler-  
a sua profil-  
deste modo  
lhe seja pers-  
s, que com-  
ou ao Exer-  
clerical Mil-  
inualmente  
a parte dos  
: lhe he ap-  
duas terças  
para as Re-  
agus de Vil-  
esta somma  
go ás Reaes  
os seus Col-  
lo á propor-  
o resultado  
para as ex-  
tem occasio-  
e. Por fim  
na, mas to-  
go de fide-  
ou digno de

do mez de  
1. Este Ga-  
sta Reyend,  
prelsão Re-  
mo tambem  
a Mallen e  
prompta e

dio a Excel-  
oras da ma-

FICA.

S U P P L E M E N T O  
A'  
GAZETA DE LISBOA

NUMERO V.

Com Privilegio de Sua Magestade.

Sesta feira 6 de Fevereiro de 1795.

PETERSBURGO 2 de Dezembro.

**A** Qui chegou hontem como correio de *Varsovia* o Principe *Jorge Galitzin* com huma carta do Rei de *Polonia*, relativa á situação a que se acha reduzido aquelle infeliz Principe, ludibrio involuntario das paixões de outrem. Dizem que elle, não desejando mais que hum asylo onde possa acabar os seus dias em socego, requer que se lhe assigne hum retiro nos Estados da Imperatriz, cuja amizade, obtendo-lhe a Coroa, lhe não abriu o caminho da felicidade. Quanto ao Chefe da *Insurreição Polaca*, o Generalissimo *Kosciuszko*, soube-se por noticias de *Moscou* que elle fora alli transportado de *Kiovia*, onde estivera algum tempo para se curar das suas feridas; mas em ordem a evitar o grande concurso de gente que acudia á dita cidade, levada da curiosidade de ver aquella victima do Patriotismo, fizeram-no partir dalli de noite para esta Capital, onde hontem se dizia confidencialmente que elle acabava de ser conduzido, e que já tinha entrado como Prezo de Estado na Fortaleza, onde havia tempo se preparavão alguns quartos que se lhe suppunhão destinados. — Hontem se celebrou aqui o importante acontecimento da entrega de *Varsovia* com hum solemne *Te Deum* a que assistio toda a Corte, e para cuja função tinham igualmente sido convidados todos os Ministros estrangeiros. A Imperatriz já recompensou com a sua costumada munificencia os Generaes, cujas victorias lhe deixão submettida a *Polonia*: deste numero he o General *Suwarow*, que foi promovido a Feld Marechal General, com cuja promoção deixa preteridos 10 Generaes mais antigos do que elle: o que a pesar do seu merecimento desgosta aos parentes e amigos dos preteridos. Não se sabe por ora se a Corte ratificará as condições, que Mr. de *Suwarow* concedeo aos *Polacos*. O seu Exercito esperava lhe fosse permitido saquear a Cidade de *Varsovia*, quando não fosse fazella passar por todo o rigor da sorte do suburbio de *Praga*; e dizem que para indemnizallo de ter ficado frustrada aquella expectação, he que elle impoz huma contribuição de 2 milhões de escudos á Cidade para distribuillos entre as suas tropas.

ALEMANHA. Ratisbona 8 de Dezembro.

Foi bem interessante para a *Alemanha*, e provavelmente para a *Europa* em geral, o dia 5 do corrente, em que se tratou da paz nos tres Collegios do Imperio. Em todos tres se propoz esta laudavel obra, e nos dous primeiros, o dos Eleitores e o dos Principes, se procedeo a recolher os votos. O de *Palatino-Baviera* foi o mais amplo, e ao mesmo tempo o mais a favor da pacificação: o que lhe foi mais contrario foi o voto Eleitoral de *Brunswick-Hanover*: a declaração que fez o Ministro Eleitoral de *Hanover*, Barão d'Ompeda, dizia em substancia « que a *S. M. Britanica*, como Eleitor de *Hanover*, não podia dar o seu voto a favor » da

A/5

A/4

cura muito em *Paris*. Na mesma sessão revogou a Convenção o Decreto de 16 d'Abril sobre a Policia geral da Republica, passado no regimen de *Robespierre*, para prender e successivamente destruir todos aquelles que pertencião ás Ordens da Nobreza e do Clero, e até a Classe intermedia entre estas e o povo. *Cambaceres* propoz, que se concedesse huma amnistia de todos os crimes revolucionarios, excepto aquelles que o Código penal havia por capitaes. Esta proposição porém, sem embargo de causar na Assembleia hum geral regozijo, foi remetida ás Juntas da Convenção. Na sessão de 9 requereu hum Membro huma revista de todas as Leis cruéis promulgadas durante o reinado do terror. Esta proposição foi apoiada por *Tallien*, o qual queria que as tres Juntas informassem sobre a questão, se não seria conveniente aniquilar as Juntas Revolucionarias. *Thuriot* julgou que não se precisava de informação a este respeito, e requereu formalmente a immediata supressão das ditas Juntas; mas esta requisição causou os mais vivos movimentos, olhando-se como hum laço armado pelos Chefes dos *Jacobinos* para transtornar tudo. Assim a Convenção passou a este respeito á ordem do dia (deu de mão ao assumpto) remetendo todas as demais proposições ás suas Juntas. Nesta discussão disse *Clauzel* « que as novas Juntas Revolucionarias de » *Paris* acabavão de descobrir que os Chefes dos *Jacobinos* tinham feito acudir » alli huma immensa multidão de homens sanguinarios e matadores. » Com effeito, no fim da sessão de 12 de Dezembro, *Legendre*, em nome das Juntas Militar, do Bem Público e de Segurança Geral, advertio á Convenção « que os » Obreiros das Fabricas de *Paris* se achavão em movimento, querem » do dirigir-se em massa á Convenção; e que as Juntas lhes tinham enviado tres » Membros para convidallos a nomear huma Deputação de 20 dos seus individuos, a fim de apresentar a sua petição á Assembleia. » Na mesma sessão, por proposta de *Lecointre*, declarou a Convenção « que ella não receberia requerimento algum para revista de Sentenças proferidas por Tribunaes Crimes, determinando confiscação de bens em beneficio da Republica, e executadas durante » a Revolução. » — Referem as mesmas cartas, annunciando algumas barbaridades do systema de terror, que por ordem do Deputado *Maiguet* se incendiára huma aldeia inteira junto a *Badouin*, sem perdoar a mulheres, crianças, nem velhos; e isso por se haver alli derribado a arvore da liberdade.

#### MADRID 27 de Janeiro.

As Armas de S. M. acabão de conseguir por terra da banda da *Catalunha* algumas vantagens contra os *Franceses*, e por mar lhes tomáráo huma fragata de guerra de 32 peças e 280 homens de equipagem. No segundo Supplemento se dará mais circumstanciada noticia a este respeito.

#### LISBOA 6 de Fevereiro.

A 24 do mez passado houve no Theatro de S. Carlos desta Cidade o maior concurso que alli se tem visto, para ouvir a célebre cantora *Americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, a qual na harmoniosa execução do seu canto excedeo a expectação de todos: forão geraes e muito repetidos os applausos que expressavão a admiração que causou a firmeza, e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por huma das mais bellas, e mais proprias para o Theatro. Por taes testemunhos de approvação deseja ella por este meio mostrar ao Público o seu reconhecimento.

LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

Extrat  
pa

A

Merli  
de tod  
conta  
Étos p  
muito  
não  
carta  
prox  
res,  
Pler  
dos li  
Mei  
reis  
de pe  
luçã  
exti  
pon  
nos  
e di  
Sim  
lida  
procu  
mette  
Fran  
que  
idad  
Na  
averi  
tem  
fala  
acre  
outi  
niã

? Não estive-  
ntes? Não t  
o Frisão tam  
ração dos ho  
ite a Conven  
ieza tem dad  
ores não fez  
ma Assemble  
e? - Por ven  
is Províncias  
blea Nacional  
or ventura lo  
Tromp, e tan  
verno da nos  
e nas actua  
fixar a revolu  
cia ao Poder  
ecialmente en  
concorrer com

nento do Porta  
er oração, de  
Comunhão, e  
s Obras de li  
1 edição. Ven  
m se achão ou

na venda judi  
Bartara Josqui  
s quaes se achã  
gar de Bimfica

zem frente par  
cida huma C  
imento de cha  
ente importada  
dem por grosso  
genero, podet

isa do Correio  
rte e campo.  
ou aluga huma  
&c. e seu qu  
anno. Quem  
iguciredo, viu  
Quinta do Cosa

RAFICA,

Num. 5.

# G A Z E T A Com Privilegio



DE LISBOA

de Sua Magestade.

Terça feira 2 de Fevereiro de 1796.

CONSTANTINOPLA 31 d' Outubro.

**E**M consequencia de requerer o Ministro de *Russia* huma satisfação por haver o Interprete da Corte de *Petersburgo* encontrado hum destavoravel acolhimento no Reis *Effendi*, quando lhe pedira huma nova resposta sobre o negocio que precedentemente lhe havia proposto da parte do dito Ministro, o Reis *Effendi* declarou que de nenhum modo se havia intentado offender no dito Interprete a dignidade ou a pessoa da Imperatriz, sua Soberana. Apezar porém de taes expressões de desculpa, parece que o negocio não está de sorte alguma ajustado. O Ministro *Russiano* teve ha pouco huma particular conferencia com o Reis *Effendi*, na qual requereu saber as razões por que a *Porta* fazia, havia algum tempo, tantos preparativos militares, os quaes davão indícios de algum rompimento, e este não podia considerar-se tenão dirigido contra a *Russia*. O Reis *Effendi* respondeu vagamente, contrapondo que o Ministerio *Turco* estava na mais firme persuasão de que as invasões ultimamente feitas na *Georgia*, e em outras partes do Imperio *Otomano* por 100 *Persas*, erão huma secreta operação do Gabinete *Prussiano* para depois vir a dar n'uma declaração de guerra, e vencer a *Porta* mais facilmente. Não havendo os respectivos Ministros, med ante as razões que produzirão, feito huma reciproca explicação do objecto da conferencia, terminou esta com pouca satisfação de parte a parte. Julga-se que em consequencia de

taes dissensões he que ultimamente se derão novas ordens para se proseguir com a maior actividade nos preparativos militares, assim por terra, como por mar: com effeito os trabalhos e o número dos obreiros se tem augmentado nos Arsenaes e Estaleiros, fazendo-se o mesmo nas demais partes dos Dominios *Turcos*. Os dias passados chegarão aqui 100 lanchas artilheiras, a fim de se distribuirem no Canal e formarem huma formidavel barreira para obstar a qualquer projecto hostil que se possa tentar contra esta Capital; e todos os Castellos situados sobre o mesmo Canal se tem tornado mais fortes, augmentando-se as suas guarnições. Os Conselhos d' Estado são agora amudados, e sempre versão sobre a segurança das Províncias deste Imperio, como se effivellem nas mais criticas circumstancias. Para tornar as projectadas medidas mais seguras, o Divan trabalha incessantemente por concluir com as Potencias estrangeiras aquellas Allianças, que possam ser-lhe uteis. Já se dá por concluido o Tratado de Subsidio com a *Suecia*, e dizem que em breve se publicará: e que ao mesmo tempo se fará tambem público outro Tratado d' Alliança entre a *Porta*, a *Suecia*, a *Francia* e a *Dinamarca*, para cujo effeito os respectivos Ministros tem entre si conferencias, que se suppõem relativas á conclusão do mesmo Tratado.

CAGLIARI

na Ilha de Sardenha 13 de Novembro.

Os negocios politicos deste Reino se achão por ora em hum estado de indeci-

A/5

A/4



circulação, não poderão exceder de 40 mil milhões: e que as chapas seriam quebradas logo que a fabricação relativa a esta forma estivesse acabada, ou aliás quando se tivessem arrecadado os donstergos do *Empréstimo forçado*, ainda que nessa época se não achassem ainda fabricados os ditos 40 mil milhões. Pela segunda Resolução se determinou que a contar do dia da publicação da presente Lei, se não faria distribuição alguma de effeitos ou mercadorias pertencentes á Republica, salvo se fosse para os Militares, e gente de mar em serviço activo, e nas proporções determinadas pelas Leis. Pela terceira Resolução se determinou que o Directorio Executivo houvesse de proceder á venda dos bosques dependentes dos Dominios Nacionais, que contivessem hum espaço menor de 15 mil acres, devendo este producto, que será pago em dinheiro ou assignados, entrar no Thezouro Nacional, a fim de empregar-se nas despezas públicas. E pela quarta Resolução se determinou que a quarta parte dos assignados, provenientes do *Empréstimo forçado*, e das vendas, seja dos bens móveis pertencentes á Republica, ou das casas e parques da Lista Civil, e dos Principes *Franceses*, ou dos bosques assim mencionados, se houvesse de queimar. Estas Resoluções foram approvadas pelo Conselho dos *Anciãos*, depois de se ter formado em Deputação Geral, e declarado depois pública a sua sessão, e pela sua sanção receberão força de Lei.

LISBOA 2 de Fevereiro.

Os horribéis temporaes, que ha dias

Sahio á luz o *Mercurio Historico Politico e Literario de Lisboa* do mez de Agosto do anno proximo passado, publicado com Privilegio de S. M. Este Caderno, e os antecedentes se acharão na loja de *João Baptista Reyend*, Mendador de Livros no largo do Calhariz; na da *Gazeta*; e da na Impressão Regia assim como também na Cidade do Porto, e em Coimbra, na loja de *João Pedro Aillaud*; em Braga, na de *José Joaquim Nunes*; e em Lamego, na de *Maria de Lemos*. Os Cadernos dos mezes seguintes ir-se-hão publicando prompta e successivamente.

LISBOA. NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

se tem experimentado aqui, produzirão, como se receava, varias desgraças no mar, e ainda he para temer que dalgum noticias de outras. Hum navio cu fumaca, que vinha da *Bahia*, morreu a 29 do mez passado depois de ter salvado a barra, escapando da empagem só 4 ou 5 pessoas, e a diligencia do Juiz de fora d'*Almada*, que alli acudio, se salvarão todas as canoas que trazia. A 30 se perdeu a lançada da fragata *Hespanbola* surta neste porto, por abalroar com huma muleta, affogando-se a maior parte da gente que nella vinha, e erão 19 pessoas o mesmo conta ter succedido a hum barco do *Riba tejo*, que pereceo na frente de *Sacavém*; no mesmo dia abalroarão varios navios atrojados dos lo ancoradeiros, e he grande o numero dos que se achão damnificados: hum navio *Hollandez*, perdendo as suas amarras, foi dar ao pé de *Paço d'Arco* onde ficou muito maltratado.

A 29 do mez passado voltou da praça para a sua Praça o primeiro Regimento do Porto.

Do Porto avião que no Theatro de quella Cidade houvera a 29 de Dezerbro hum beneficio a favor da célebre Cantora *Joaquina Maria da Conceição Lapinha*, no qual todas as pessoas presentes admirarão a melodia da sua voz e a sua grande execução, de sorte que ella a 3 de Janeiro se vio obrigada voltar ao Theatro, prestando-se aos instantes rogos das pessoas, que por não caberem alli da primeira vez a não tinham ouvido.

S

GAZ

A Ssegureza refere a dria e Cava

tes detrás dos

As cartas d

precederão ao

rente até áque

pas do Gener

cebidas da ac

venido-se adia

tos de Johan

go a mais v

tempo, veni

vinha de Seb

que occupava

turor; mas fi

Inimigos, ti

persuadidos d

rão todos em

de *Triptade*

*Hoch* pter e

guinte de tai

chegando a i

bre elles par

dade, tudo i

numerofo C

depois d hum

gidos á retir

indistramente

nhuma forte

dizio a M

ultimos dou

grande parte

go, depois

nhas do Que

Por muito



N.º 113.

GAZETA  
DE JA-



DO RIO  
NEIRO

QUARTA FEIRA 11 DE OUTUBRO DE 1809.

*Doctrina . . . vim praeuocet instans,  
Rectique cultus pectora roborant.* HORAT.

*Rio de Janeiro 11 de Outubro.*

**R**ECEBEMOS folhas de Lisboa desde 11 de Junho até 17 de Julho de que iremos fazendo extractos successivamente, e de mistura com as folhas de Londres, que inda restão: Estes extractos são os seguintes:

*Noticias da Península. — Badajoz 6 de Junho.*

*Parte dada á Suprema Junta pelo Alcaide Mor de Beozas.*

Excellentissimo Senhor. — A 13 deste mez foi invadida esta Povoação pelo Exercito Francez; sem embargo da gloriosa resistencia, que lhe fez huma Guarda avançada Portugueza; morreu muita gente de huma, e outra parte nesta acção, em que os Portuguezes merecem grandes elogios, pelo grande valor com que combaterão, sem embargo de serem muy inferiores em numero aos Francezes. Este lugar, que na invasão antecedente soffio todos os rigores da guerra, foi abandonado pelos seus Habitantes, não só para evitarem o terrivel jugo dos Francezes; mas tambem para se não verem obrigados a soccorrellos com mantimentos.

He inexplicavel o horriavel estado em que os Francezes deixarão este lugar: não nos deixarão futo, nem roupa de nenhuma qualidade para nos vestirmos, e cobrir a nossa nudez; porque deslacrarão toda a roupa, que lhe não servia, tornando-a inteiramente inutil. Incendiarão 14, ou 15 casas, e todos os papeis dos Particulares, e os Escriitorios dos Escrivães; e ainda se vêm as suas juncadas de Sentenças rasgadas. Posso segurar a Vossa Excellencia que para escrever este Officio, fui obrigado a rasgar huma folha de hum livro branco de caixa, que hum morador desta Villa levava consigo, para escrever a Vossa Excellencia deste acontecimento. Os Templos fôrão horriavelmente profanados por estes malvados; mutilarão as Imagens, e até se suppõe que queimarão algumas, porque senão achão, e só deixarão os Crucifixos. As Igrejas servirão-lhes de Cavalherices, não para recolher simplesmente os cavallos, mas servindo-se dos Altares para deitarem a palha, centeio, e cevada, tudo junto; rasgão os ornamentos, e creio que não ficou hum só em estado de poder servir para o Culto Divino.

Não acabaria nunca, se quizesse expôr a V. Excellencia todas as circumstancias do triste, e melancolico espectaculo, que offerece esta desolada Povoação. Assim, concludo dizendo a V. Excellencia, que não deixarão huma só pedra que não revolvessem; que tudo o que os infelizes Moradores tinham escondido pelos montes, ou enterrado, foi descoberto por elles, e preza da sua voraz rapacidade. Não se ouvem senão lamentações, suspiros, e ais aos desgraçados, que ficarão reduzidos á indigencia, e á ultima miseria. Do pouco trigo, que nos resta, vamos distribuindo algumas porções, para alimentar as familias, que se achão em maior desamparo. De todos os mais estragos, que se fôrem descobrindo, darei parte a V. Excellencia.

Tenho dito em summa a Vossa Excellencia o que aconteceu a esta Villa, e prometto dar-lhe huma relação mais exacta, quando o tempo mo permittir. Entre tanto espero que Vossa Excellencia terá a bondade de desculpar os defeitos deste escripto, reparando nas circumstancias em que he feito; e rogo-lhe ao mesmo tempo que se digre transmitillo á Suprema Junta, para que possa expedir as ordens, que julgar conve-

be que o inimigo ajuntára as suas forças nas vizinhanças da *Cornalha*; e sabendo que tinha hum corpo consideravel de Cavalleria, se retirou para *Ponte Pedra*.

Como as chuvas continuadas tornassem inevitavel o danno da maior parte das munições, o Conde de *Noronha*, que acaba de chegar de *Cádiz*, para commandar segundo, debaixo das ordens de S. E. o Marquez de la *Romana*, achou prudente retirar-se para a posição forte de *Sampaio*, mandando cortar a Ponte no dia 6 do corrente; e o inimigo occupou a 7 o lado do Norte, abrindo hum fogo de mosquetaria, tilheria sobre as Tropas *Hispanholas*, as quaes se portarão com o maior valor, e mo; pois tendo o inimigo erigido algumas Baterias, fôrão estas logo destruidas boz direcção das Canhoneiras *Hispanholas*; e intentando o inimigo a atravessar por duas vezes, em ambas foi rechaçado com grande perda de gente. Pela tarde fez ma nova tentativa, a qual não foi mais feliz. Na noite do dia 8 retirou-se em total rota, causada pelo nobre, e valoroso esforço dos *Leaes Hispanhoes*, os quaes se fi credores de toda a admiração pelo seu sofrimento, e constancia; pois as continuas extraordinarias chuvas os tem feito passar por todas as privações; mas nada he capaz abater o seu valor.

As suas forças consistem em 600 homens armados; e as do inimigo debaixo da ordem do Marechal *Ney* (tambem se diz que *Soult* se achava na Acção, e fôrta ferida) consistião em 800 homens. Elles fugirão para *Ponte Pedra*; e como se espera por tancez o Marquez de la *Romana*, que vem descendo de *Orcuse*, não haverá davi alguma que se adiantem as nossas vantagens sobre o inimigo, com sua total derrota. A perda dos *Hispanhoes* foi muito pequena, e a do inimigo muito consideravel.

Tenho a honra de ser de V. E.

Joze Adametinsky.

Senhor Coronel *Trant*, Commandante do Porto.

#### AVISOS.

Sahirão á luz: os Alvaris; de 12 de Maio de 1809; *Regulando os Emolumentos do Presidente, Deputados, Escrivão da Camera, e Officiaes da Secretaria do Tribunal da Mesa da Consciencia, e Ordens*; Vde 5 de Julho dito; *Fixando o Número dos Commandadores, e Cavalleiros da Ordem da Torre, e Espada, etc.*; de 15 de Julho dito; *Estabelecendo algumas Contribuições para as despesas da Real Junta do Commercio, etc.*; de 18 de Julho dito; *Determinando as Assignaturas dos Deputados da Real Junta do Commercio, etc.*; de 29 de Julho dito; *Declarando, e Ampliando o §. XIV. do Decreto de 14 de Novembro de 1756 á cerca dos Falidos*; de 14 de Agosto dito; *Creando para o Expediente da Real Junta do Commercio, etc. hum Juiz Conservador dos Privillegiados, que será também Juiz dos Falidos.* — Decretos; de 12 de Julho dito; *Ordenando que nos impedimentos do Juiz de Fora desta Corte sirva hum dos Juizes do Crime, etc.*; de 28 de Julho dito; *Creando o lugar de Provedor Mor da saúde do Estado do Rio de Janeiro, desanexando-o da inspecção das Camaras, etc.*

Madama *D'armay*, Cômica cantora novamente chegada de *Londres*, em cujos Theatros, assim como nos de *Paris* sempre representou, informa respeitosamente aos Cidadãos desta Corte, que ella pretende dar hum Concerto de Muzica vocal, e instrumental na casa N. 18. na Praia de *D. Manoel*, no dia 14 do corrente. Nelle cantará ella, e a Senhora *Joaquina Lapinha* a mais bem escolhida Muzica dos melhores authores, e tocarão os Senhores *Lansaldi*, e *Lami* Concertos de *Rebeca*, e executar-se-hão em grande Orquestra as melhores Overturas de *Mozart*. — Vendem-se bilhetes em sua casa N. 6. na rua de *S. José* a preço de 4000 reis.


Quem achou hum Moleque por nome *Jacinto*, com camiza de algodão, e calça azul, de idade pouco mais de 11 annos, que se perdeu no dia 2 do Setembro; falle para *Francisca Joaquina do Amparo*, moradora na rua *Detras o Carino*, passando a casa do Marquez de *Torres Novas*, antes de chegar ao canto da rua de *S. José*.

Pela Administração Geral do Correio Maritimo desta Corte se faz publico, que a 18 do corrente mez sahirão a Corveia, Bergantim, e Sumaca seguintes: Para *Benfica* a *Guadalupe*, Mestre *João Lopes*. Para o *Rio Grande* o *Piedade*, Mestre *Antonio Pereira Bitanvort*. Para *Santa Catharina* a *Diana*, Mestre *José Moreira da Silva*. As Cartas serão lançadas no Correio até ás 4 horas da tarde do dia antecedente.

RIO DE JANEIRO NA IMPRESSÃO REGIA.

Anexo 2 – Ofício do Secretario de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro, ao Vice-Rei do Estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luis de Castro, comunicando que fora concedida a licença solicitada por Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria da Conceição [Lapinha] para irem ao Reino. 1791, Maio, 16.

Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 141, D. 11029, rolo 159).


  
 Reg. da. *Do Brazil conde de Resende D. José Luis de Castro*
  
 Sendo Vido presente a S. M. Re-
 querim<sup>to</sup> encerrado de Maria da
 Lapa e de sua filha Joaquina
 Maria da Conceição Lapinha
 e offendendo os Mesmos <sup>seus</sup> a os
 motivos nelle allegados, que se
 Comproum pelo Despacho<sup>do</sup>
 de V. Ex.<sup>a</sup> que juntas ao mesmo
 requerim<sup>to</sup> com as Certidoes<sup>as</sup>
 Autenticas do Medico e Pro-
 fessor de Chirurgia dessa Cidade
 e a vida que V. Ex.<sup>a</sup> lhes fa-
 cilite a Licença p.<sup>a</sup> poderem
 Avansar ~~portar~~ a este Reino na
 forma que requerem
 D. J. N. E. S. Calais de N. S. de J. N.
 em 16 de Maio de 1791. M. de M. e C.

Transcrição<sup>2</sup>

P.<sup>r</sup> o Vice Rey do Brazil Conde de Rezende D. Joze/de Castro

Reg.<sup>da</sup>

Tendo sido presente S. M.: Re-/querim.<sup>to</sup> incluso de Maria da/Lapa e de sua Filha Joaquina/Maria da Conceisaõ LaPinha/e attendendo as mesmas Snr.<sup>as</sup>: aos motivos nello allegados que se/Comprovam pelo[s]<sup>3</sup> Despacho[s] [do Predecessor],<sup>4</sup>/de V. Ex.<sup>a</sup> que juntaõ ao mesmo/Requerimen.<sup>to</sup> com as Certidões/authenticas dos Médicos Pro-/fessores de Chirurgia dessa Cidade/lhe Servida que V. Ex. lhes fá-/cilita a Licença p.<sup>a</sup> se poderem/transportar a este Reino na/forma que Requerem.

D. G.<sup>e</sup> V. Ex.<sup>a</sup> Palacio de N. Sr.<sup>a</sup> da Ajuda/em 16 de Maio de 1791.//

---

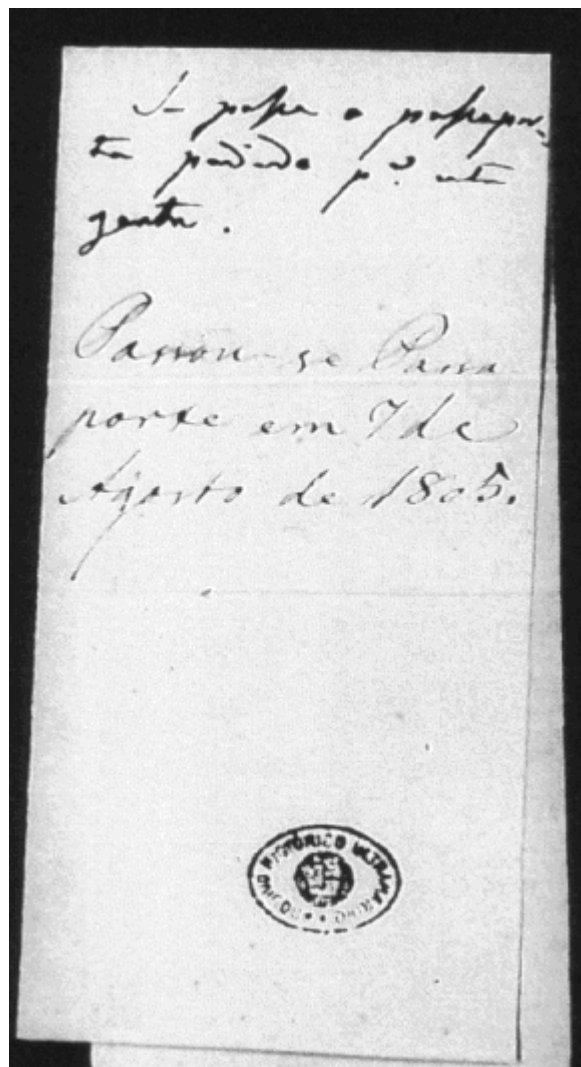
<sup>2</sup> Disponibilizada por Rosana Marreco Brésia.

<sup>3</sup> As letras “s” dos finais das palavras “pelos” e “despachos” estão riscadas no manuscrito original.

<sup>4</sup> “do Predecessor” foi adicionado posteriormente acima da palavra “Despachos”.

**Anexo 3 – Ofício de Tomé Barbosa a José Manoel Plácido de Moraes, solicitando Passaporte para o Rio de Janeiro para Maria da Lapa e sua filha Joaquina Maria Lapinha e duas libertas Eva e Inacia.**

Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (AHU\_ACL\_CU\_017, Cx. 229, D. 15673, rolo 235).





M. J. M. Manuel Plauze de Moraes

Maria e S. do P. Bem amigo meu a quem... me muito obrigado e que muito desejo obsequiar me pede que haja eu de  
fornitor de S. E. hum Passaporte para se transferir para  
Rio de Janeiro as pessoas indicadas no Papel junto.  
Depo seguir-me que, no caso de terem sido algum das  
pessoas de contrabando, hoje certamente não fui por serem pa-  
péis velhos que mais não está em tempo de se poder usar,  
e por isso pode ter cabido livre. - O nome do nome  
não me dá, mas he certamente a Companhia de guerra  
em que se transporta e a Marinha d'Alma, Vice-Rei  
daquelle Estado.



Logo que esteja pronto o passaporte, expor que  
V. E. me faça o favor de me remetter, mandando-me  
simultaneamente dizer a sua importância para eu lhe mandar



Transcrição<sup>5</sup>

Se passa o passaport/te pedido p.<sup>a</sup> esta junta./Passou-se Passa-/porte em 7 de/Agosto de 1805.//

Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>nr</sup> Jozé Manoel Placido de Moraes/

[Mano e S.<sup>r</sup> do C.] Hum amigo meu a quem sou muito/obrigado o que muito desejo obsequiar, me pede que haja eu de/Sollicitar de S. Ex.<sup>a</sup> hum Passaporte para se transferirem ao/Rio de Janeiro as Pessoas indicadas no Papel junto./Posso segurar-lhe que, no caso de terem sido algum dia fazendas de contrabando, hoje certamente o não são, por verem já/fazendas velhas que mais não esta em termos de se poder usar,/e por isso pode~ ter sahida livre. – O nome do navio/não mo deraõ; mas hé certamente a embarcação de guerra/em que se transporta o Marquez d’Alorna, Vice-Rei daquelle Estado.// Logo que esteja pronto o passaporte, espero que/V. S.<sup>a6</sup> me faça o favor de mo remetter, mandando-me/juntamente dizer a sua importância, para eu lhe mandar//

prontamente satisfazer./para tudo quanto fôr do seu serviço achará Sempre/pronta a minha obediencia, pois sou/ D. V. S.<sup>a</sup>/[affect.<sup>er</sup>] m.<sup>to</sup> e obrigado criado

S. C. 6 de/Agosto de 1805

Thome Barbosa

---

<sup>5</sup> Disponibilizada por Rosana Marreco Brésia.

<sup>6</sup> As letras “V. S.<sup>a</sup>” encontram-se riscadas no manuscrito original.



Maria da Lapa pretende recolher-se/p.<sup>a</sup> o Rio de Janr.<sup>o</sup> com sua filha/Joaquina M.<sup>a</sup> Lapinha, e duas li-/bertas Eva, e Ignacia, todas natu-/raes da mesma Cidade: e pedem por/isso o necessário passaporte.

E.R.M.<sup>ce</sup>

*Aria (America)*

247

12

-di-gas pro - me - ssas a - mi - gas vão ho - je dar fim pro

16

me - ssas a - mi - gas vão ho - je dar fim pro - me-ssas a -

19

mi-gas vão ho - je dar fim

22

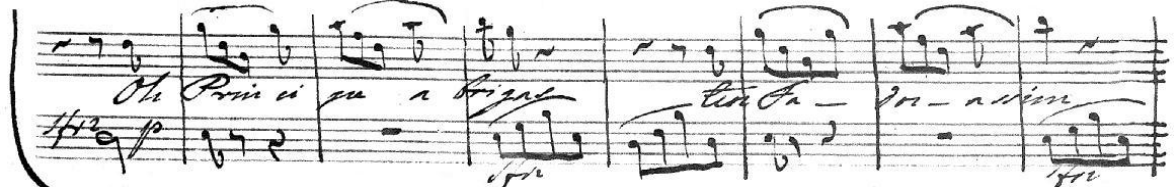
**Allegretto gracioso**

Re - nas - cem no d'oi - ro i - da - des an - ti - gas

27



35



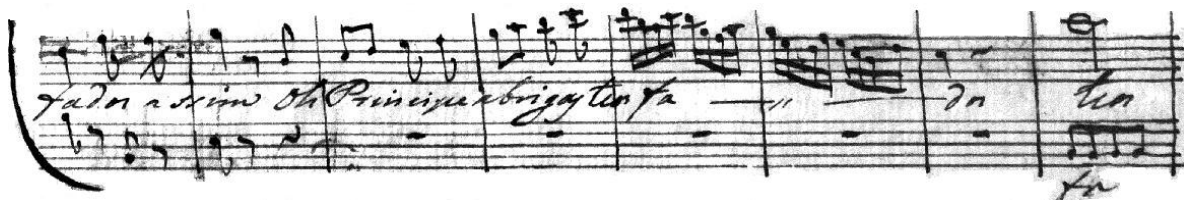
43



50



58



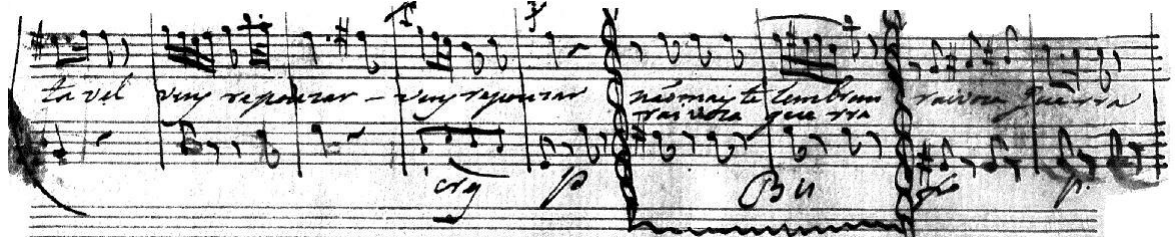
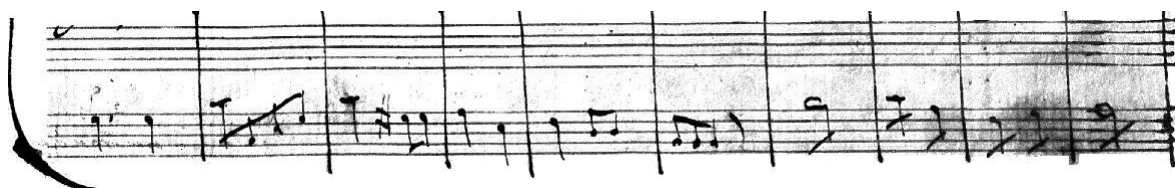
66



73



Cantoria d'America (Coro Final do Drama)



39



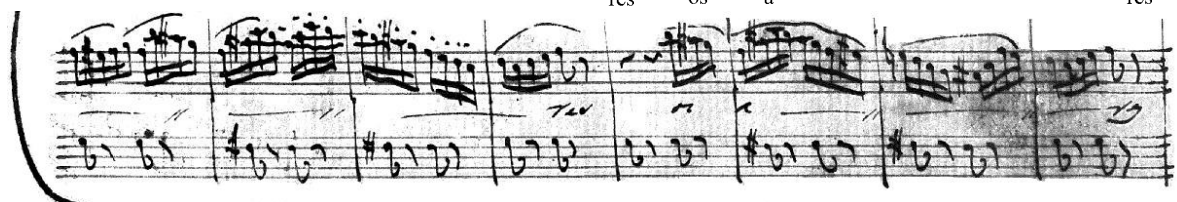
mons-tros da ter - ra fu - rias do mar ju - cun-do in - cen - so q.en - gro-ssa os A -



47



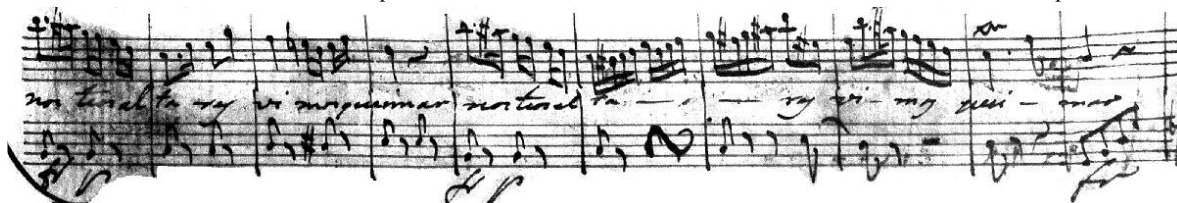
res os a - res



55



nos teos al - ta - res vi mos quei - mar nos teos al - ta - res vi - mos quei - mar



## Anexo 5 - Linha vocal solo de *Ulissea* (manuscrito acompanhado de transcrição)

Recitado (Genio de Portugal)

*Genio de Portugal*  
ad. João Lopo de  
Baptista  
Violoncello

*Longhetto*

3

Os di - as que deho rror tor-na-vaa

8

gue - rra ja Li-zia não a - fe - ião doan - ti - go Por - tu - gal o Ceo des -

10

te - rra tei - mo - za frau - de im - pia eo bar - ba - ro po - der da ti - ra - nni - a



13

po-dem ri - cos bai-xeis en-trar no Te - jo eos Lu-zos la-vra-do-res os cam-pos cul-ti-

*podem rir e se baixar e entrar no Tejo em luzes lavradas nos campos cultivos*

15

var a seo de - ze - jo que da dis-

*vai a seu de. zejo que da dis*

18

cor-diao mons-tro fu-ri - bun-do ja res-pei-ta o Se - nhor do no-vo mun-do

*Cor diao monstro furioso jã seppita o se nhor do no vo mundo*

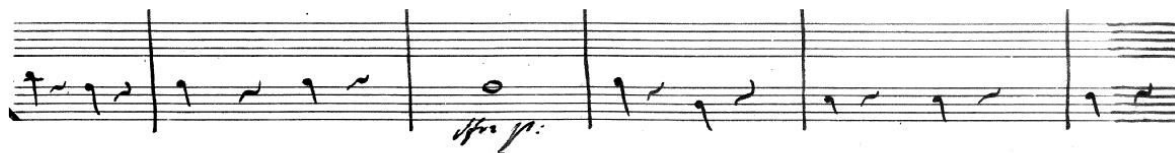
*Segu a brin*

# Aria (Genio de Portugal)

*Genio de Portugal*

*Violoncello e Baixo*

*Mozart*



23



Nin - fas do Te - joa - me-no Nin-fas do Te-jo do Te - joa-



30



me-no do Mon- de - - goe do Doi-ro Sol - tai as tran-ças



37

d'oi - ro Sol - tai as tran - ças d'oi - ro Sol - tai

42

as tran ças d'oi - ro

47

fo - ra do vi - treo lar E vos Na-pe - as

54

be-las quea - in - da tre - mer tre - mer con - tem-plo Co - rrei da Glo-riaao Tem - plo

60

vin - de sa - cri fi - car

*Vin - de Sa cri fi car*

65

vin - de sa - cri - fi -

*Vin - de Sa cri fi*

70

-car e vos Na - pe - as be - llas quein - da tre -

*car e vos Na pe as be llas quein da tre*

75

mer con - tem plo Co - rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin - de sa - - -

*mer Con tem plo Co rrei da Glo ria ao Tem plo vin de Sa*

81

-cri - fi - car vin - de sa - - - - - cri - fi - car

*cri fi car vin de sa - - - - - cri fi car*

88

93

Nin - fas do Te - joa - me - no do Mon - de - goe do Doi - ro sol - tai as tran - ças

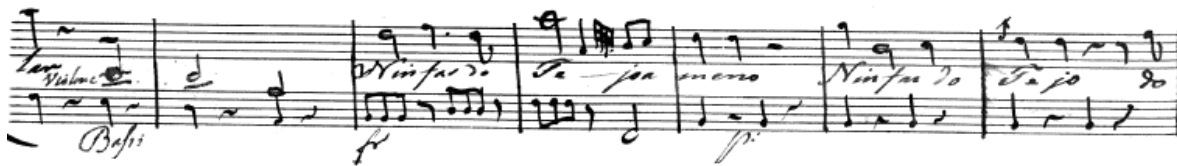
*Nin fas do Te joa me no do Mon de goe do Doi ro sol tai as tran ças*

98

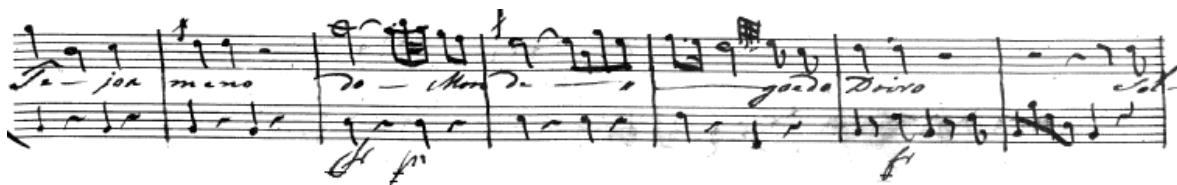
d'oi-ro sol - tai as tran - ças d'oi-ro fo - ra do vi - treo Lar fo - ra do vi - treo

*d'oi-ro sol tai as tran ças d'oi-ro fo ra do vi treo Lar fo ra do vi treo*

104



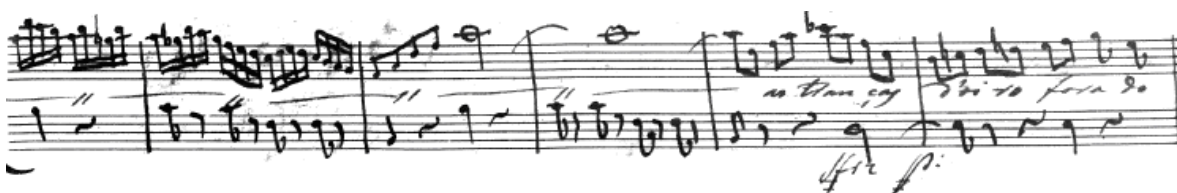
111



118



124



130

vi - treo lar e vos Na - pe - as be - llas

137

quein - da tre - mer con tem - plo co - rrei da Glo - ria ao Tem - plo vin de sa - cri - fi

143

car e vos Na - pe - as be - llas quein - da tre - mer con - tem - plo cor



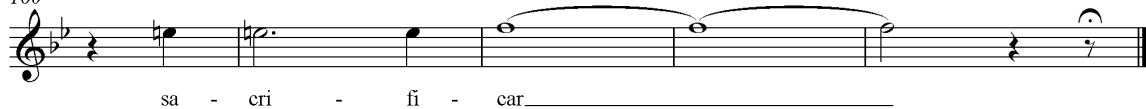
149



154



160





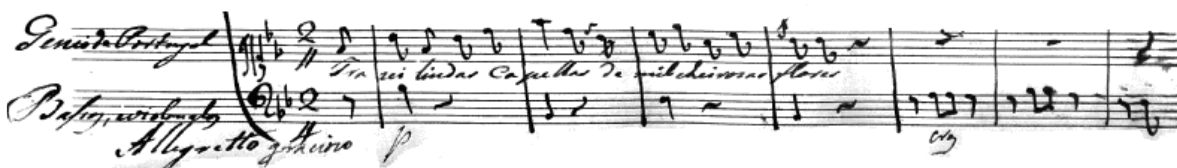
# Finale (Genio de Portugal)

## Allegretto gracioso

Genio de Portugal



Tra - zeí lin-das Ca - pe-las de mil chei-ro-sas flo-res



7



e vin-deos ven-ce - do - res com e-las co-ro - ar



17



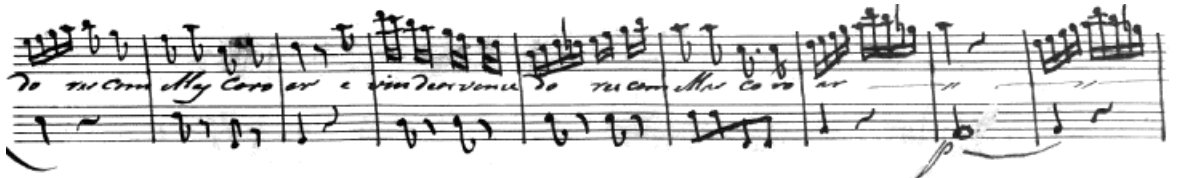
tra - zeí — tra - zeí lin das ca - pe llas de mil — de mil chei ro - sas flo res e vin deos ven ce



26



do - res com ellas co ro - ar e vin deos ven ce - do - res com e llasco ro - ar



35

*ritardando* *a tempo*

vin - de com e - llas co ro - ar

46

*ritardando* *a tempo*

vin - de com e - llas co-ro

56

*tr* *mosso*

ar e vin-deos ven-ce - do - res com e - llas co - ro - ar com e - llas co - ro

66

ar com e - llas co - ro - ar